كلمة الفنون

«الكويت عاصمة للثقافة العربية، فلماذا جريدة الفنون، وليست جريدة الثقافة؟».

هكذا، همس في أذني أحد الأصدقاء متسائلا بينما كنا في افتتاح أحد المعارض التشكيلية، ولأن الجو كان يضج باللوحة والحضور والحركة، وعدته بأن أجيبه عن سؤاله، وها أنا أبر بوعدي.

بداية، أرى تداخلا وتمازجا بين مجمل مكونات الثقافة لا مجال لفصل عناصره، سواء أكانت أدبا بفروعه، أو فنا بأبوابه، أو سلوكا بشريا.. ففي مسرحية ما، تأتي المسرحية كفن مكتوب في جنسه الأدبي، وتأتي الموسيقى المصاحبة وربما الغناء، وتأتي اللوحة التشكيلية والديكور، ويأتي الممثل، والمخرج، وأخيرا يأتي حضور الجمهور مكملا لكل هذا. فليس من عمل أدبي قائم بذاته، بعيدا عن محيطه الاجتماعي، وفي معزل عن مجمل تداخلاته الفنية والثقافية مع باقي الفنون الأخرى.

في يوليو العام ١٩٩٧، وضمن سلسلة «عالم المعرفة»، جاء في كتاب (نظرية الثقافة)، واحد من أبسط تعريفات الثقافة وأكثرها وضوحا، ونعني به تعريف عالم الاجتماع المحدث روبرت بيرستد، الذي عرف الثقافة بقوله: ((إن الثقافة هي ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر به، أو نقوم بعمله، أو نتملكه كأعضاء في مجتمع)).

الثقافة كما نفهمها، تمثل حالة الوعي الأعلى لدى الإنسان المبدع، وغالبا ما تكتسب أهميتها من خلال تفاعل وإقبال الناس. الجمهور على مخرجاتها وتأثرهم بها.. هنا في الكويت، وبمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية، عملنا على الوصل والتواصل بين مختلف أنواع الفنون من جهة، والحرص على حضور الإنسان حول هذا من جهة ثانية. كان لنا البدء بمشاريع البنية التحتية، مثل إنهاء أعمال الترميم وإعادة الافتتاح للمدرسة القبلية، أحد أقدم المراكز الثقافية والعلمية في الكويت، وكذلك بيت (ديكسون)، ومشروعي المكتبة الوطنية، والمجمع الثقافي. كما جاء التخطيط لمعارض تشكيلية وعروض مسرحية وفنية عربية وعالمية تغطي مجمل أيام السنة، مع استضافة أسابيع ثقافية عربية وصديقة، كل هذا إلى جانب الفعاليات الأساسية للمجلس الوطني مثل مهرجان القرين الثقافي، ومهرجان الطفل، ومهرجان المسرح، ومهرجانات المحافظات، إلى جانب مد جسور التعاون مع الهيئات الرسمية، مثل جامعة الكويت، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي، وكذا الهيئات الخاصة، مثل مؤسسة البابطين ودار سعاد الصباح وبيت لوذان. لكن، كان لابد من التفكير بالخروج إلى القاعدة الأوسع من الجمهور والقراء العرب، وأينما كانوا، وكان لابد من الحرص على تقديم هدية ثقافية جديدة من الكويت لكل المثقفين والقراء العرب. من هنا جاءت فكرة إصدار جديد من لدن المجلس.

«لماذا جريدة الفنون، وليست جريدة الثقافة؟». الفكرة الأساس كانت في استعراض إصدارات المجلس الوطني المنتظمة، ومن ثم اتخاذ القرار بإصدار مطبوعة جديدة تسد حاجة فنية محلية وعربية ماثلة، وتقدم جديدا في مجاله، وتخلق تكاملا مع زميلاتها من الإصدارات السابقة.

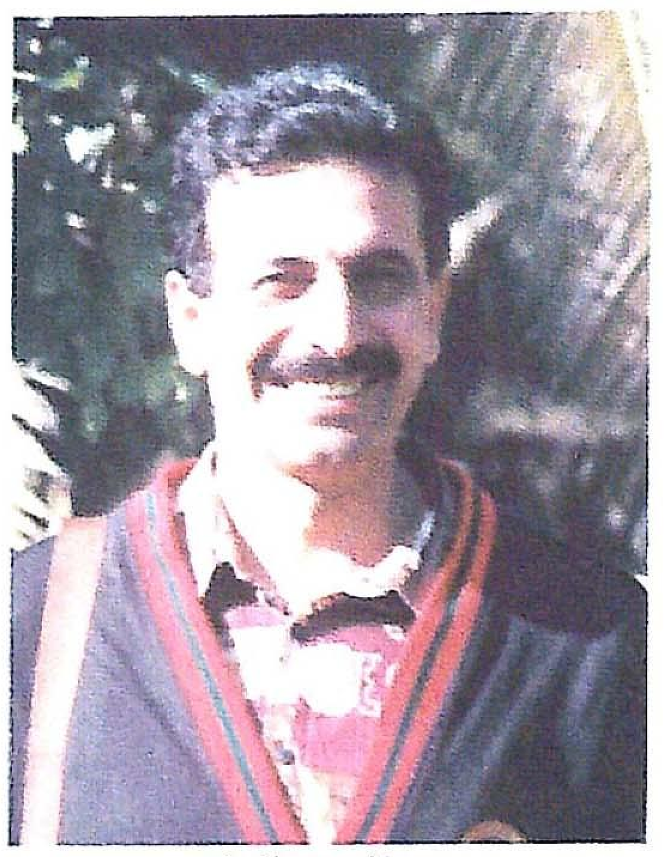
جريدة الفنون، تقدم باقة شهرية منوعة من الآراء والمقالات والتحليلات والتحقيقات والاستطلاعات الفنية، بصيغة جديدة بعيدة عن السطحية والابتذال، وبما يصب في خانة الفن والثقافة، ويقدم زادا متميزا للمثقفين والمهتمين. وكل هذا يأتي وسط قناعة أكيدة بعدم وجود فصل بين مخرجات الثقافة والفنون، بل إن كليهما يصب في نهر الآخر، علما بأنه ليس هناك من نظرية للفن في الثقافة العربية، تقف على شرح الجذور الاجتماعية لنشوء وتميز كل نوع من أنواع الفنون على حدة. فلقد نشأ ونما بعض أنواع الفنون في الثقافة العربية من جذوره المحلية، وقدم بعضها الآخر حاملا بصماته الواضحة من مجتمعات أخرى!

الشعر ديوان العرب، ومحل فخرهم، وكلمتهم التي تمض بلحم قلوبهم، في حين أن الرواية جنس أدبي وفد من أوروبا مع بدايات الربع الأول من القرن الماضي، وكذا هي القصة القصيرة، وباقي الفنون كالعروض المسرحية بصيغتها الغربية، وأفلام السينما.

الثقافة بمعناها الأشمل، ووفق أحد أقدم تعريفاتها، ونقصد به تعريف «إدوارد تايلور: ((كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانات أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضوا في مجتمع)).

نحن، في المجلس الوطني، نعمل ما في وسعنا لإغناء حياة الإنسان سواء الكويتي أو العربي بأنواع مختلفة من النتاج الثقافي والفني الرفيع، دافعنا الأساسي إلى ذلك هو قناعتنا بضرورة الفن بمعناه الأعم، كونه يشكل البديل المعادل للحياة، وأحد أهم مصادر التوازن مع تناقضات الواقع المريرة.. وبالنظر إلى طبيعة وتعقيدات العصر الذي نحيا، فإنه ليبدو عسيرا جدا أن يسود وئام وتوازن دائم بين الإنسان والعالم الذي يحيط به، حتى في المجتمع الأكثر تطورا، لذا سيبقى الإنسان بحاجة دائمة إلى عطاء فني يملأ عليه وجدانه، ويرتقي بوعيه، ويخرجه من دائرة لحظته الضيقة إلى دائرة أوسع. وهذا تحديدا ما ترمي الفنون إلى تحقيقه، أو على الأقل تسعى دونما كلل لتحقيق جزء منه.

محمد الرميحي



د. وانيس باندك

كما كانت شخصية «أوديب» نموذجا إنسانيا خالدا نهل منه الكتّاب على مر العصور، فكذلك أصبحت شخصية «جلجامش» بعد أن عُثر على أوديسة العراق الخالدة: «هو الذي رأى»، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ومنذ اكتشاف هذه الملحمة التي تعود إلى حوالي ٢٥٠٠ ق.م لفتت انتباه علماء الآثار واللغات والتاريخ، وحظيت باهتمام كثير من الأدباء والشعراء والمسرحيين في عدة بلدان. ولا سيما بعد أن تُرجمت إلى كل اللغات الأساسية ومن بينها الروسية.

وفي سورية وحدها كُتبت دراسات عدة حول هذه الملحمة، كما تُرجمت أكثر من مرة وكان لها نصيبها في المسرح أيضا فتناولها كل من الشاعر نذير العظمة، والكاتب وليد فاضل في نصين مسرحيين مختلفين من حيث التوظيف والرؤية، كما وقدم الفنان سعد يكن معرضاً تشكيلياً خاصاً تناول فيه شخصية جلجامش. وقد اخترنا في هذه الدراسة نص مسرحية: جلجامش لوليد فاضل (١)، المأخوذ عن نص ملحمة جلجامش: «هو الذي رأى» لعبدالحق فاضل (٢)، لنرى إلى أي حد استطاع وليد فاضل أن يحول الملحمة إلى مسرحية مع ما يرافق ذلك من رؤية خاصة للكاتب وفهم جديد لأحداثها وأبطالها.

وقبل أن ندخل في صلب موضوع دراستنا لابد من أن نتعرف إلى نص الملحمة الأساسي بشيء من الإيجاز.

د. وانيس باندك - سورية

«هو الذي رأى».. الأكثر ثراءً

جلجامش... بين النص الملحمي والنص المسرحي

تعد ملحمة «جلجامش» من أهم آثار العالم القديم إن لم تكن أهمها على الإطلاق، ولعل ذلك يعود إلى جملة من الأسباب منها:

١ - إنها أقدم نوع من أدب الملاحم البطولي في تأريخ جميع الحضارات، فهي حتى في آخر نسخها المنسوبة إلى الشاعر: «سين - لقي - أونيني sin leqi - unninni» والتي وصلت إلينا من القرن السابع ق.م، تُعتبر أقدم من أول نص إغريقي وصل إلينا، كما أنها أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات الشرق الأدنى.

٢ - معالجتها لقضايا جوهرية في النفس البشرية مازالت تشغل فكر الإنسان وتؤثر في عواطفه وحياته كمشكلة الموت، وما بعد الموت، والصراع بين الفناء وإرادة الإنسان في التشبث بالبقاء والوجود.

كما أنها تفيض بصور الحب والكره والصداقة والحزن والبطولة.

٣ - كونها تشكل أحد أهم المصادر التي تكشف عن عقلية ومعتقدات سكان وادي الرافدين في الألف الثالث ق.م، كما أنها من المصادر الأولى التي تحدثت بوضوح عن قصة «الطوفان» التي أشارت إليها التوراة فيما بعد وأكدت حدوثها.

٤ - اتسامها بالصفات الأساسية التي تميز الآداب العالمية المشهورة، سواء من ناحية الأسلوب أو الموضوع والمحتوى، أو الأخيلة والصور الفنية المدهشة.

وقد عُثر على هذه الملحمة في خزانة الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨-٦٢٦) ق.م موزعة على اثني عشر رقما طينيا في كل منها ستة أعمدة مما يجعل النص كاملا في اثنين وسبعين عمودا. وعلى الرغم من أجزاء من ملحمة جلجامش ما زالت مفقودة حتى اليوم فإن فكرة وتصميم العمل تبدو واضحة وجلية بشكل عام.

وقد صيغ نص الملحمة صياغة شعرية تتألف من وحدات وكل وحدة تتكون من بيتين من الشعر وقوام كلّ بيت مصراعان «الصدر والعجز» وهو موزون، ولكنه غير مقفّى، فهو على غرار الشعر العبراني واليوناني والروماني (٣).

والملحمة بحسب النص المعتمد عليه والمنسوب إلى «سين - لقي - أونيني» تحمل عنوانا مقتبسا من أول عبارة فيها أي: «هو الذي رأى كل شيء».

والضمير «هو» يشير إلى «جلجامش» الذي يعني اسمه فيما يعنيه: المحارب الذي في المقدمة، أو الرجل الذي سيكون نواة لشجرة جديدة. و«رأى كل شيء» كناية عن عظمة «جلجامش» الذي اطلَع على أسرار الخلود، وعبر مياه الموت، وجاء بأخبار الطوفان وما قبله، وعرف الخطايا المكتومة بما في ذلك عالم الأموات.

وقد ورد اسم «جلجامش» في إثبات الملوك السومريين كأخذ ملوك «أوروك» من سلالة الوركاء الأولى، وهي السلالة الثانية التي حكمت بعد الطوفان ويأتي ترتيب حكمه خامس ملك. وقد ترك هذا الملك كثيرا من الأعمال التي تخلده منها سور مدينة أوروك (الوركاء)، وقد أصبحت أعماله ومغامراته مادة للاحم وقصص سومرية وبابلية أضفى عليها الخيال الشعبي كثيرا من المبالغات حتى أضحى «جلجامش» شخصية أسطورية ثلثاه إله وثلثه الآخر بشر.

> «تعد «جلجامش» من أهم آثار العالم القديم إن لم تكن أهمها على الإطلاق، كما أنها أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات الشرق الأدنى»

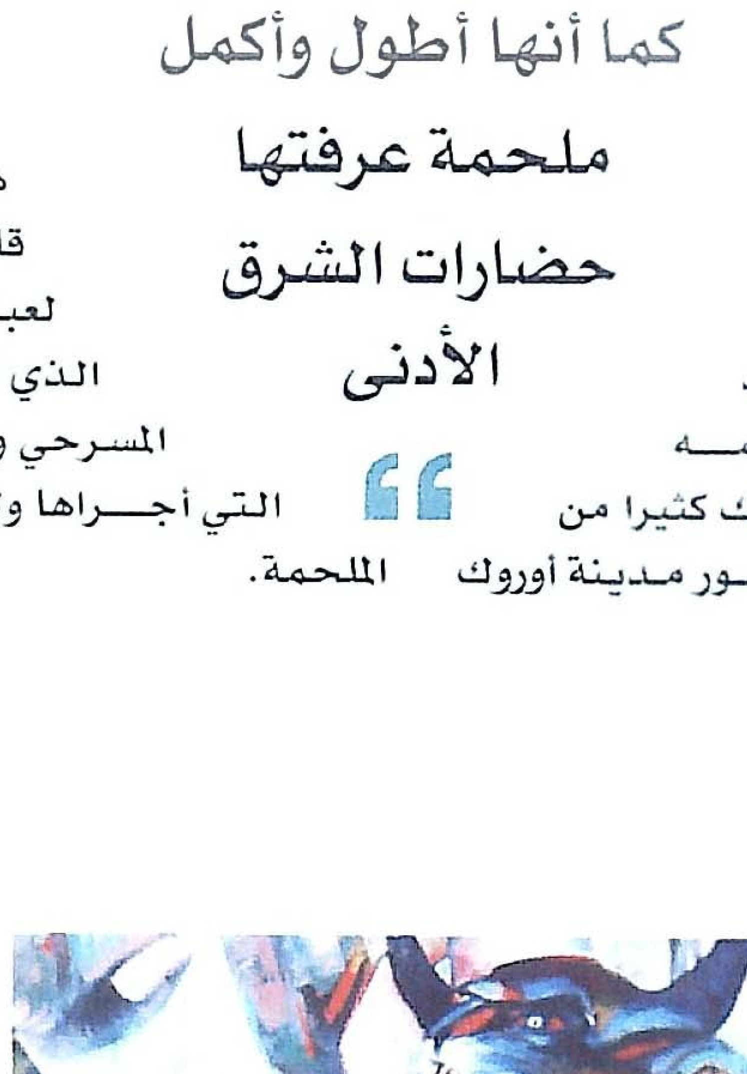
بقي أن نقول إن الفضل في اكتشاف رُقم ملحمة «جلجامش» يعود إلى المنقبين الأثريين الهواة وهم: «أوستن هنري ليرد» و«هرمز رسام» و«جورج سمث» (١٨٣٩ - ١٨٥٣) الذين وجدوا نص الملحمة البابلي في خزانة كتب الملك الآشوري في نينوى.

ومن المرجح أن الملحمة دونت عدة مرات تعود أولاها إلى بداية الألف الثاني ق.م. وقد وُجدت لها ترجمات قديمة مختلفة إلى كل من اللغة الحثية واللغة الحورية، وهذا يدل على سعة انتشارها وأهميتها لدى شعوب الشرق القديم.

وها هي الملحمة تعود من جديد إلى الحياة متحدية عوامل الزمن والفناء، فتُترجم عدة ترجمات وبلغات مختلفة، وما يهمنا منها هو نص: «ملحمة قلقميش - هو الذي رأى» لعبدالحق فاضل لأنه النص الذي استند إليه الكاتب المسرحي وليد فاضل والإسقاطات التي أجراها وليد فاضل على نص الملحمة.

١- ملحمة قلقميش (هو الذي رأى) - عبدالحق فاضل:

هذا النص هو نظم شعري لنص الملحمة الأساسي، وقد اعتمد المؤلف في نظمه على ثلاث ترجمات من الملحمة، الأولى ترجمة ساندرز، والثانية ترجمة طه باقر، والثالثة ترجمة سبايرز، ومن الواضح أنه أميل في نظمه إلى ترجمة طه باقر العربية، حيث لم يجر أي تعديل على سياق الأحداث وتطورها، ولعل التعديل الوحيد هو تحويل الترجمة النثرية إلى نظم شعري على ما فيه من ثغرات ومآخذ.



جلجامش وانكيدو صراع مع ثور السماء

يتميز نص الملحمة بسرد حكائي متنام (بداية، وسط، نهاية) دون أي إخلال بتصاعد الحدث. وقد عمل عبدالحق فاضل على تقسيم الملحمة إلى عناوين رئيسة تساهم في الكشف عن خطط ترابط أحداث الملحمة المتعددة وتبرزها في حبكة تقليدية متقنة، وتتدرج تلك العناوين بحسب التسلسل التالي: ١- فاتحة (من هو)، ٢- البطل، ٣- الغريم، ٤- لقاء العملاقين، ٥- المغامرة الكبيرة، ٦- غرام عشتار، ٧- عقاب أنكيدو، ٨- نحو الخلود، ٩- الطوفان، ١٠- مجدد الشباب، ١١- خاتمة المطاف.

ويتفرع كل من هذه العناوين الرئيسة إلى عناوين فرعية أخرى يتمحور كل منها حول حدث ما يرتبط بما قبله ويمهد لما بعده كحلقة في سلسلة تتنامى وتتكامل.

وقبل أن نمضي في المقارنة بين النص المسرحي والنص الملحمي لا بد من التعرف بإيجاز إلى السياق العام الذي تنتظم من خلاله أحداث الملحمة.

إن هذه الأحداث تدور - كما أسلفنا - حول شخصية بطل الملحمة الرئيس: «جلجامش» ملك أوروك، ابن الإلهة «ننسون»، الذي ثلثاه إله وثلثه الباقي بشر. وقد أُوتي الكثير من القوة والجمال مما دفعه إلى البطش والطغيان. لذلك يشكو الرعية أمرهم إلى الإلهة فتستجيب الإلهة لشكواهم، فيأمر الإله «آنو» الإلهة «أرورو» أن تخلق غريما لجلجامش يضارعه في قوة القلب والعزم وليكونا في صراع مستديم لتنال أوروك السلام والراحة. وهكذا يكون فتخلق الإلهة «أرورو» شخصية «أنكيدو» من خلال حفنة من الطين تلقيها في البراري، وينشأ «أنكيدو» مع الوحوش فيأكل معها ويشرب كأنه واحد منها إلى أن يصادفه ذات يوم صياد شاب فيذعر منه لأنه يجعل الصيد يفلت من يده، فيشكو أمره إلى أبيه فينصحه الأب باستشارة «جلجامش» فيأمره «جلجامش» بأن يأخذ البغي «شمخة» معه لتروّض «أنكيدو» الرجل الوحش. ويروض «أنكيدو» على يد البغي فتفر منه وحوش البراري بعد أن يفقد براءته، وتصحبه شمخة معها إلى «أوروك»، وهناك، أمام معبد «إشخار» يلتقي جلجامش بأنكيدو فيتصارعان ومن ثم يصبحان صديقين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حميمين تأكيدا لنبوءة «ننسون» عندما فسرت حلم «جلجامش» ورؤيته للشهاب والفأس بأنه سيعثر على صاحب وفيّ يعينه وقت الضيق.

بعد ذلك يقرر «جلجامش» أن يصطحب معه «أنكيدو» في مغامرة إلى غابة الأرز التي يحرسها المارد «خمبابا»، في البدء يثنيه شيوخ أوروك عن عزمه ولكنهم يوافقون في النهاية، ويتمكن «جلجامش» وصديقه أنكيدو من قتل «خمبابا» والعودة إلى «أوروك» مظفرين. حينذاك تقرر «عشتار» أن تتزوج من «جلجامش» فيرفضها «جلجامش» مما يثير غضبها، فتطلب من أبيها الإله آنو أن يمنحها ثور السماء لتنتقم به من «جلجامش»، لكن «جلجامش» يتمكن بمساعدة أنكيدو من قتل ثور السماء حتى أن «أنكيدو» يرمي عشتار بفخذ الثور، مما يثير حنقها ونقمتها، وهنا تقرر الإلهة أن تعاقب «جلجامش» لخروجه عن حدّه المألوف فتعطي الأمر بموت ساعده الأيمن «أنكيدو». وبموت «أنكيدو» تصل الملحمة إلى ذروتها حيث يتفجر الصراع في نفس «جلجامش» بعد أن يقف وجها حائرا أمام السؤال المرّ والأبدي: لماذا الموت؟ وهنا يقرر القيام برحلته إلى جدّه الخالد «أوتانفشتم» عسى أن يعثر على سر الخلود، فيعبر الفيافي والقفار، ويلتقي في طريقه بربة الحان التي تنصحه بالالتفاف إلى مسرات الحياة والانغماس فيها بدلا من المخاطرة، لكنه يتابع الرحلة إلى أن يلتقي بملاّح «أوتانفشتم» المسمى «أورشنابي» ومع «أورشنابي» يعبر «جلجامش» مياه الموت إلى أن يصل إلى «أوتانفشتم» وهناك يواجه الحقيقة المرة التي يتفوه بها جده «أوتانفشتم» بأنه لا مفر من الموت. ومع ذلك يمنح «جلجامش» العشبة التي تجدد الحياة وتعيد العجوز إلى صباه فيقرر «جلجامش» أن يعود بها إلى أهل أوروك لكنه في الطريق يفقدها إذ تخطفها منه الأفعى، وهكذا يعود إلى أوروك خالي الوفاض، وتنتهي الملحمة بالأبيات ذاتها التي ابتدأت فيها والتي تذكر بأسوار أوروك التي بناها «جلجامش» ووضع أسسها الحكماء السبعة.

ذلك هو السياق العام لتطور أحداث الملحمة وهو سياق حافظت عليه معظم ترجمات الملحمة في شتى اللغات التي ترجمت إليها. هذا السياق يتخلخل في النص المسرحي عند وليد فاضل، إذ لا يعود هناك حبكة تقليدية (بداية، وسط، نهاية) بل يبدأ النص المسرحي من الذروة التي وصل إليها النص الملحمي والتي تتمثل في موت «أنكيدو» ورثاء «جلجامش» له.

وقد جعل وليد فاضل نصه المسرحي في فصلين، يتضمن الفصل الأول منهما ستة مشاهد، والفصل الثاني خمسة مشاهد ويتم تسلسل أحداث المسرحية وتناميها من خلال تلك المشاهد على الشكل التالي:

الفصل الأول - المشهد الأول:

(غرفة مسجّى بها أنكيدو. قاعة في قصر جلجامش في أوروك)

يمثل هذا المشهد قمة انفعال «جلجامش» إثر موت صديقه الوفي «أنكيدو». إذ يبدو حائرا مضطربا، لا يجد جوابا عن السؤال الصعب والأبدي الذي يكرره على نفسه لماذا يموت الإنسان؟ وإلى متى تتسلى وتهزأ الأرباب بالمصائر؟

وفيما هو يخاطب نفسه تارة، وأنكيدو تارة أخرى، نراه يمزق ثيابه، ويرمي تاجه الملكي احتجاجا على الموت، هذا القدر المحتوم، ثم يغط في النوم، فيرسل الرب «لوقل بندا» الأخوات الثلاث إليه حيث ينفخن على جسده ثلاث مرات فيشفى «جلجامش»، وتلتئم روحه المتصدعة فينسى موت صديقه ويبدو كأنه شخص جديد، مما يجعل أمه الإلهة «ننسون» تظن أن ابنها قد فقد عقله، وفيما تذهب لتحضر كبير الحكماء والأطباء تتالى أحداث المشاهد الثاني والثالث والرابع والخامس على اعتبار أنها ذكريات يتم استعادتها في ذهن «جلجامش».

جلجامش وأنكيدو والصراع الأول

المشهد الثاني:

(مشهد في الغابة. الصياد وحفيده)

أنكيدو يخلص الحيوانات التي تقع في شرك الصياد العجوز وحفيده، مما يجعل الصياد يفكر بطريقة يتخلص فيها من أنكيدو، فيستعينان بـ «جلجامش» الذي يرسل البغي «شمخة». تستطيع البغي أن تغري أنكيدو، فتعلمه الجنس، مما يُفقده براءته وفطرته، وحينذاك يفقد قواه أيضا وتفر منه حيوانات الغابة بعد أن صار غريبا عنها. البغي شمخة تقود «أنكيدو» لتعرفه إلى «جلجامش».

المشهد الثالث:

(جانب من قصر جلجامش. شارع عام. جانب من معبد ربة الجنس «أشخار»).

تأتي شمخة بأنكيدو إلى معبد (أشخار) حيث يكون «جلجامش» قد رأى حلما وعرف تفسيره من أمه «ننسون» بأنه سيلتقي بصديق وسيحضنه بحب. وأمام المعبد يتصارع «جلجامش» وأنكيدو ونتيجة لهذا الصراع يصبحان صديقين حميمين ويحتفلان بشرب الخمر نخبا لهذه الصداقة.

المشهد الرابع:

(قاعة فيها حكماء وشيوخ «أوروك» «جلجامش» وسط القاعة. أنكيدو في جانب القاعة)

«جلجامش» يقرر القيام بمغامرة نحو غابات أرز لبنان بأمر من الرب (لوقل بندا) ليحصل على الأخشاب ويوسع أطراف مملكته. الشيوخ يثنوه عن هذه المغامرة لكن جلجامش يقنعهم بالعدول عن رأيهم والسماح له بالقيام في مغامرته وبذلك يقرر الرحيل باتجاه أرز لبنان مع صديقه أنكيدو دون أن يرد على العراف الذي يخبره بأن نهاية مغامرته ستكون حفرة ظلماء.

> من المرجح أن الملحمة دونت مرات عدة تعود أولاها إلى بداية الألف الثاني ق.م. وقد وجدت لها ترجمات قديمة مختلفة إلى كل من اللغة الحثية واللغة الحورية. وهذا يدل على سعة انتشارها وأهميتها لدى شعوب الشرق القديم

المشهد الخامس:

(قصر «جلجامش» بعد سنوات. الديكور كما في المشهد الثالث)

يتضح من خلال هذا المشهد أن جلجامش» وأنكيدو قد تغلبا على المارد خمبابا حارس غابات الأرز وعادا منتصرين مظفرين إلى أوروك. وفي أوروك تطلب (عشتارت) من جلجامش أن يتزوجها فيرفض ذلك بشدة مما يثير غضبها، فتطلب من أبيها الرب «آنو» أن يمنحها ثور السماء ليهدم أسوار أوروك ويقلع الأشجار ويميت الرعية عقابا لجلجامش. وعندما تُمنح عشتارت لون السماء يتغلب عليه جلجامش بمساعدة صديقه أنكيدو، وحينذاك يتدخل مجلس الآلهة لعقاب «جلجامش» على توسعه وخروجه عن حدود أوروك إلى غابات أرز لبنان فيقرر المجلس عقوبة الموت لصديقه «أنكيدو» ساعده الأيمن ليبقى «جلجامش» وحيدا.

وعندما تبدأ الآلهة بتنفيذ قرارها ينتهي المشهد بتمزيق «جلجامش» لتاجه وثيابه. وهنا يعود المنظر كما كان في بداية المسرحية بعد أن انتهت الذكريات التي عبرت ذهن «جلجامش».

المشهد السادس:

(تدخل ننسون ومعها كبير الأطباء والحكماء)

يفاتحها «جلجامش» بأن صديقه «أنكيدو» قد مات، وبأنه قد قرر أن يصنع له تمثالا من الذهب الخالص ليخلده، أما هو فيقرر الذهاب إلى جده «أوتانفشتم» ليعرف منه سر الخلود، لينجب «نسلا كضوء الشمس لا يعرف الفناء والتفسخ والزوال» (٤).

الفصل الثاني - المشهد الأول:

(منزل ربة الحان. غابة بعيدة عن أوروك. «جلجامش» يعرف ربة الحان بنفسه)

يطلب «جلجامش» في هذا المشهد من ربة الحان أن تدله على جدّه «أوتانفشتم» فتقول له: أتبتغي الخلود ياجلجامش؟ فيجيبها بأنه يبتغي معرفة سر الموت والحياة بذرة الأرباب.

حينئذ تقول له ربة الحان: في الغاب تعثر على ملاح جدك «سر سنابو» هو سيقودك إلى «أوتانفشتم» مَن أنعمت عليه الأرباب بالخلود، القاطن عند فم الأنهار.

يتعرف «جلجامش» إلى الملاح «سر سنابو» الذي يطلب منه أن يصنع ستا وستين عصا من الغاب طول كل عصا ستون ذراعا. يطلبها «جلجامش» بالقار، ويضع في أسفلها رؤوسا حديدية لعبور مياه الموت نحو «أوتانفشتم» وعندما يعد جلجامش ذلك ينطلقان معا في رحلة المخاطر.

المشهد الثاني:

(جلجامش وسر سنابو في الزورق عبر مياه الموت. من طرف المسرح تبدو جزيرة الخلود)

يصل جلجامش وسر سنابو إلى جزيرة الخلود، تلك الجزيرة الباردة التي يتحول العابرون إليها إلى دمى جليدية، ويخبر «أوتانفشتم» «جلجامش» عن جزيرة الخلود قائلا:

«هكذا الأرباب صمموا وهندسوا المكان. البرودة المطلقة لقتل الجراثيم وأسباب الانحلال. البرودة المطلقة كي لا يستهلك الإنسان ذاته في التفكير والانفعال. بالبرودة المطلقة يتمدد زمن الإنسان المحدود ويصبح لا نهائيا أبدا» (٥). وهنا يسأل «أوتانفشتم» جلجامش عن أحوال البشر الفانين فيجيبه جلجامش بأنهم:

«في ضيق وهم، وكرب وبلاء. وغلاء يعبئون الماء في زجاجات ويبيعونها في الأسواق للفقراء، وأُعطية الرب بيد الاحتكارات سرطان العالم» (٦). وعندما يسمع «أوتانفشتم» هذا الكلام يبدي استغرابه.

وحينئذ يطلب «جلجامش» من جده «أوتا» أن يحدثه عن سر الخلود. لكن صوت الإله «أنليل» يحذّر «أوتانفشتم» من البوح بالسر. ومع ذلك فإن «أوتا» يرفض خلود الصمت والسكون ويقرر أن يروي قصة الطوفان لجلجامش الذي بدأ يأخذه النوم.

المشهد الثالث

(قرية شروفاك قرية أوتانفشتم)

هنا عودة إلى الماضي، قبل أن ينال «أوتانفشتم» الخلود، حيث يروي «أوتا» قصة الطوفان:

تطلب عشتارت من والدها «آنو» إنزال العقوبة بأهل «شروفاك» التي قرر فيها كاهن المعبد ابتداء صلاة الجنس دون الاعتماد على عشتارت فأصبحت «شروفاك» مدينة الإثم التي تمارس الجنس دون ضوابط أو قيود ويوافقها «أنليل» على ذلك.

والوحيد الذي يحتج على هذا الطقس الجنسي المنفلت في شروفاك هو «أوتانفشتم» الذي يقول: «كم من العذارى سالت دماؤهن في هذا اليوم تحت راية الإثم. إيه يا أرباب السماء إن كنت ترين أو تسمعين اظهري ذراعك العصماء» (٧).

لذلك يخبر الإله «أيا» العجوز «أوتانفشتم» بأن وقت الهرب قد حان فيأمره بهدم البيت وبناء بدل البيت سفينة. وهكذا يعمل الآلهة على إفناء شعب «شروفاك» فنرى «أنليل»

(يصيح قائلا: «ها هو الإنسان يتبدد كفقاعات الماء، كسراب البيداء». وهنا تندم عشتارت على طلبها العقوبة لأهل شروفاك وتولول: «ها أثدائي جفت، ورحمي أمسى يبابا، يا قلوبا صخرية، يا قلوب الأرباب») (٨).

وهكذا يمنح الأرباب «أوتانفشتم» الخلود.

المشهد الرابع:

(المكان جزيرة الخلود. أوتا. جلجامش)

يقرر «أوتا» أن يمنح الخلود لجلجامش، (فيتساءل جلجامش: «الخلود؟! والطوفان يا جداه... أوتا: أي طوفان؟... جلجامش: طوفان

العبودية والأطواق. طوفان المعذبين والمسحوقين من قسوة النعال. طوفان النهب الإجرامي لثروات عالم الفقراء».

- أوتانفشتم: «سيكون طوفان الإنسان القادم طوفان الدمار النووي الكلي الأبعاد» (٩).

ويدل «أوتا» جلجامش إلى الجزيرة التي توجد في أسفل البحر قربها الأعشاب الخضراء. أعشاب الشباب الذي يعود.

وهنا يقول جلجامش: «ألشعب أوروك ولي؟!»
- أوتا: «لكل من تناوله من الإنسان» (١٠).

وهنا يأتي صوت الإله «أنليل» محذرا أوتانفشتم قائلا: («أفشيت سر الطوفان».

- أوتا: «طريق موت الصمت خلود للإنسان، لظهور بصمات رب السماء».

صوت أنليل: «الموت، يموت أوتا، زوجته، سر سنابو») (١١).

المشهد الخامس:

(جلجامش في الغابة في طريق العودة إلى «أوروك»)

جلجامش يردد: الشعب وحده من يصنع الأغاني والملاحم العظام.

ربة الجمال تغري جلجامش وتأخذ منه عشبة الشباب ثم ترميه بقوس في القلب.

ينتهي المشهد ومعه تنتهي المسرحية بجلجامش الذي ينهض من غفوته ثم يبدأ السير مرددا: «خلودك أيها الإنسان في العمل، خلودك أيها الإنسان بإرادة الحياة، تقهر جيوش العدم، المجد لإرادة الحياة تبعث عوالم من الرمم. تنشئ من الموت ضياء لا ينهدم، لا تهدم حواجز الغربة بين الأمم»(١٢).

بعد أن توقفنا عند سياق تنامي الأحداث في كل من الملحمة والنص المسرحي يمكننا الآن أن نتلمس أوجه الاتفاق والاختلاف بين النصين على عدة مستويات:

١- الأحداث:

إن الأحداث الرئيسة في النص المسرحي هي ذاتها أحداث الملحمة، وإن اختلف تسلسلها أحيانا، أو تباينت أسبابها. ففي كل من النصين: الملحمي والمسرحي، نجد الأحداث التالية:

ترويض أنكيدو، الصراع بين أنكيدو وجلجامش، رحلة جلجامش وأنكيدو إلى غابات الأرز والانتصار على خمبابا، الانتصار على ثور السماء، انتقام عشتار وموت أنكيدو، رحلة جلجامش إلى أوتانفشتم بحثا عن سر الخلود، حكاية الطوفان، حصول جلجامش على عشب الشباب، فقدان عشب الشباب.

فقد حافظ وليد فاضل على معظم أحداث الملحمة عند تحويلها إلى مسرحية. ولعل ما فعله لا يعدو بعض التعديلات الطفيفة التي تقتضيها الحبكة المسرحية. فهو من ناحية قد خلخل سياق تنامي الأحداث إذ يبدأ النص المسرحي عنده من نقطة الذروة التي تبلغها الملحمة وهي «موت أنكيدو. ومن ناحية ثانية مهد لحادث الطوفان ونجاة أوتانفشتم بأسباب منطقية ومقنعة لم تدر في الملحمة، كما جعل ربة السعر والجمال هي التي تغري جلجامش وتسلبه عشب الشباب بدلا من الأفعى.

وربما كان لهذه التعديلات ما يسوغها فنيا، إذ لا بد للمسرحية من أن تتضمن عناصر التشويق والمفاجأة والتوتر، ومن هنا كان المشهد الأول الذي يمثل «موت أنكيدو» مشهدا دراميا ينفتح على احتمالات متعددة تلفت الانتباه وتشد المشاهد. كما استطاع المؤلف في سياق حديثه عن الطوفان أن يمهد له بمنطقية مقبولة. فأعطانا صفات أوتانفشتم التقي الورع الذي يعيش في جزيرة الخلود ولا يعرف مكانه سوى الملاح أورشنابي مما دفعنا لمعرفة المزيد عن هذا الإنسان الذي يحمل في نفسه سر الخلود. أما استبدال الأفعى بالمرأة في المشهد الذي يفقد فيه جلجامش عشب الشباب فإنه يدل على أمرين: ١- موقف الكاتب من المرأة. ٢- العلاقة الرمزية بين المرأة والأفعى كمصدرين من مصادر الشر.

إن تنامي أحداث المسرحية لا يتم - كما أسلفنا - وفق السياق الملحمي، بل وفق تركيب مسرحي جديد يتم من خلاله كسر وحدتي الزمان والمكان، والانتقال من الماضي إلى الحاضر أو من الحاضر إلى الماضي عبر وسيلتين فنيتين هما: الحلم والتداعيات، دون الإخلال بتماسك العرض.

٢- الشخصيات:

إن جو الأسطورة الملحمي ينتقل إلى المسرحية، ومعه تنتقل الشخصيات الرئيسة والثانوية ذاتها، فنرى «جلجامش» و«أنكيدو» و«عشتار» و«شمخة» و«أتانفشتم»... بأجسادهم وأرواحهم ذاتها لكن شكل الوجه وتبديات الروح تختلف.

ولعل الشخصية الوحيدة التي أضافها وليد فاضل هي شخصية ربة السحر والجمال التي تحل محل الأفعى وتسلب عشب الشباب من جلجامش بعد أن ترميه بسهم في القلب، بالإضافة إلى شخصيات ثانوية أخرى: جمهور، خدم، حرس، أطباء، رئيس الأطباء.

إن الشخصية الأساسية في كل من الملحمة والمسرحية هي شخصية البطل جلجامش باستثناء بعض المقاطع التي يتم التركيز فيها على أنكيدو.

وجلجامش في النصين يحاول كل أنواع الخطط لبلوغ الخلود ويفشل، يحاول بلوغ الخلود الشخصي، الشباب الأبدي، الشهرة الدائمة، المجد عبر الإنشاء (بناء المدينة العظيمة) ويفشل في كل محاولة.

وحين يُعرى وهم الفعل الفردي الهادف للخلود تماما، يبقى هناك الفعل لتحقيق حرية الفعل. لماذا إذن الفعل أصلا؟ الجواب هو في اندفاعة ملحمة جلجامش: «لأن العمل هو الحياة» (١٣). ويمثل هذه العبارة تنتهي مسرحية جلجامش أيضا حيث نراه يردد: «خلودك أيها الإنسان في العمل» (١٤).

> عُثر على الملحمة في خزانة الملك الآشوري «آشور بانيبال» موزعة على اثنى عشر رقماً طينياً في كل منها ستة أعمدة مما يجعل النص كاملاً في إثنين وسبن عموداً

جلجامش في النص المسرحي كما هو في النص الملحمي يحاول أن يصنع لنفسه اسما ومجدا، ويتمكن من ذلك بعض الشيء، بعد أن ينتصر على خمبابا وثور السماء بمساعدة صديقه الوفي أنكيدو، لكن موت أنكيدو يفجر في نفسه الصراع. ويطرح عليه السؤال المر: لماذا الحياة إذا لم يكن ثمة مناص من الموت؟

إن حزن جلجامش على أنكيدو هو حزنه على نفسه أيضا، لأنه عندما يلقي بثيابه الملكية ويغادر أوروك بحثا عن سر الخلود يفقد كل صلة تربطه مع المجتمع والحضارة فيدخل التوحش ويصبح جزءا منه، وفي حزنه لا يمكن التمييز بينه وبين بديله أنكيدو. لقد تحول إلى أنكيدو.

ينطلق جلجامش في كل من الملحمة والمسرحية فيخترق بحزنه أراضي لم يزرها بشر قط. ومن حين لآخر يتم إخباره أن بحثه لا جدوى منه. ومن الأفضل له أن يُسعد بمباهج الدنيا بدلا من حيرته في البحث عن معنى الحياة. ثم يجبر نفسه على عبور مياه الموت بحثا عن جواب... ويأتي الجواب مدانيا لتحطيم جلجامش ليس هناك ديمومة... أنكيدو لن يعود. جلجامش نفسه لن ينجو من الموت. وحتى قصة الطوفان التي تتحدث عن إنقاذ الجنس البشري فيها غصة. من الآن وصاعدا على البشرية أن تعيش في مناخ عدواني وعدائي مهددة من «الذئب والوباء والمجاعة» - كما تشير الملحمة (١٥) - أو مهددة من «الدمار النووي الكلي الأبعاد» (١٦) - كما تصرح بذلك المسرحية - على لسان أوتانفشتم.

إن عودة جلجامش إلى أوروك - في النص الملحمي - حاملا معه النبتة السحرية التي تجدد الشباب، وعزمه على أن يقدمها لسكان أوروك كالقربان المقدس تعد رمزا للاستعادة الكاملة لشعبية جلجامش ملكيا وكهنوتيا ولتجاوز القيم الفردية.

جلجامش الملك

وهذا ما تؤكده وتذهب إليه المسرحية أيضا، فجلجامش وليد فاضل يمثل انطلاق الروح والإرادة من أسر الضرورة والعجز. ومع أن هذه المحاولة لم تحقق غاياتها إلا أنها ظلت تتشبث بها حتى اللحظة الأخيرة. فالفرد سيظل عاجزا ومهزوما ما لم يلتحم بالشعب. والشعب وحده الذي يصد الهزيمة ويقهر الموت. تلك هي النتيجة التي يصل إليها بطل المسرحية جلجامش.

يرى بعضهم في شخصية جلجامش أنها تمثل الصراع ما بين الذاتية Ego والظل والتي تتضمن المظاهر الشخصية المقموعة والمكروهة والمخفية (١٧). فيما يرى آخرون أنها تمثل الصراع الأزلي بين الموت والزوال المقدرين وبين إرادة الإنسان المغلوبة، المقهورة، في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء. فهي بذلك تمثل التراجيدية الأزلية المتكررة (١٨) ومن هنا كانت شخصية جلجامش شخصية تنطوي على إمكانات هائلة في تكوينها الجسدي والعقلي والنفسي، مما يضعها في مصاف الشخصيات المسرحية الإشكالية التي ما زالت تشكل لغزا حتى يومنا هذا.

أما الشخصية الرئيسة الثانية فهي شخصية أنكيدو صديق جلجامش الوفي. هذه الشخصية التي نتعرف إليها في المشهد الأول من المسرحية حيث نرى جلجامش يرثي صديقه الموسد على المسرح بغناء عميق حزين. بعد ذلك نتعرف على أنكيدو قبل موته عبر مشهد الغابة والصياد الذي يُسترجع في ذهن جلجامش كذكريات تعبر.

إن القضية بالنسبة لأنكيدو هي قصة ميلاد، تطور في البراري، الدخول في عالم الحضارة خطوة خطوة، أفعال بطولية، وموت. إنها قصة كل إنسان (هي أيضا قصة خروج الإنسان من حياة التوحش في البراري، وهي التصور الأفضل لثقافة ما بين النهرين لمن تراه الرجل الأول، هذا ما يتبدى لنا من شخصية أنكيدو في كل من الملحمة والمسرحية).

فإذا كان جلجامش يمثل الحضارة والتمدن فإن أنكيدو يمثل الإنسان في بدائيته وفطرته واندغامه مع الطبيعة الأم. وإذا كان أنكيدو قد امتثل لإرادة الموت فإن جلجامش كان يصر على بقاء إرادة الحياة واستمرارها وهذا التباين بين الشخصيتين ولقائهما على أرضية واحدة هي الصداقة أنقذ المسرحية من الرتابة وأكسبها توترا حادا وطاقة من الدلالات المتعددة.

والشخصية الرئيسة الثالثة في المسرحية هي شخصية عشتارت (ربة الخصب والأنوثة) وقد قدمها وليد فاضل كما جاءت في الملحمة القديمة. فهي تعد من ناحية ربة الخصب والجمال والجنس والمحرك الرئيس لأمور الكون والحياة، ومن ناحية ثانية تمثل الأنثى المطعونة في جمالها والتي تتحول إلى قوة مدمرة عندما يرفض جلجامش الاقتران بها والقبول بالزواج منها بعد انتصاره على خمبابا. إن عشتارت التي تمنح الحياة عبر دورة الخصب هي ذاتها التي تطالب بالموت أيضا لأنكيدو وإنزال الدمار في أوروك وسكانها.

وهذا التقليد في إضفاء صفات وطبائع البشر على الآلهة كثيرا ما نجده في المسرح الإغريقي أيضا. فالآلهة تحب وتكره وتغضب وتنتقم مثلها مثل الكائن الإنساني تماما. وكما حاولت عشتارت الانتقام فإن كلا من البغي شمخة، وربة الحان، وربة السحر والجمال قد حاولن الفتَّ من قوة جلجامش عن طريق الاعتراض له أو قتل ساعده وصديقه أنكيدو، كما قمن بممارسة الإغراء والفتنة. وهكذا تبدو المرأة في المسرحية شخصية تمثل الشر والإغواء والفتنة ولعل هذا ما دفع وليد فاضل إلى استبدال الأفعى بربة السحر والجمال التي ابتكرها على منوال شمخة وربة الحان وعشتارت.

٣- الزمان والمكان:

تجري أحداث كل من المسرحية والملحمة القديمة في الأمكنة ذاتها وهي: أوروك، الغابة، فم الأنهار، قرية شروفاك.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكذلك هو الأمر بالنسبة إلى الزمن المحدد في المسرحية والملحمة والذي يعود إلى (٣٥٠٠ ق.م) وهكذا يتطابق زمان ومكان النص المسرحي مع زمان ومكان الملحمة. وما نراه من روح معاصرة في النص المسرحي جاء من قبيل محاولة الربط بين الماضي والحاضر، والإيحاء إلى أن ما حدث في الماضي يحدث الآن أيضا وإن تبدلت المفاهيم. حيث تحل الدول العظمى التي تسبب الحروب والمجاعات - على سبيل المثال - محل الأرباب الذين حاولوا تدمير الجنس البشري من خلال الطوفان.

٤- الفكرة والموضوع:

لا يخرج وليد فاضل عن فكرة الملحمة وموضوعها الرئيس إلا ما ندر، ففي النصين نجد أن الفكرة الأساسية هي تصوير عجز الإنسان أمام الموت، وبحثه عن سر الخلود «وكما يرى بعضهم في الملحمة احتجاجا ضد الموت، وتحديا للقيم التقليدية وللدين التقليدي، وربما ضد كل الأديان» (١٩) فهكذا تبدو المسرحية أيضا، صرخة ضد الموت والعجز، وضد القوى التي تحاول أن تهدد الحياة بالدمار النووي. وما يحاول أن يضيفه فاضل بهذا الخصوص هو أن الخلود الأبدي كالموت والفناء تماما لأنه يخرج الإنسان عن بشريته ويخرج الحياة عن مفاجآتها التي تنتظر الإنسان وتترصده في كل حركة وسكنة من حركاتها وسكناته. ولذلك فالعمل وحده هو الذي يخلد ذكرى الإنسان ويزيل غربته.

٥- الصراع:

تتعدد صور الصراع في كل من الملحمة والنص المسرحي، فهناك الصراع بين عالم البراري الذي يمثل الفطرة والبراءة (أنكيدو) وعالم التمدن والحضارة الذي يمثل الإغواء والفتنة (شمخة) وبين عالم الأرض (جلجامش) وعالم السماء (الإلهة عشتارت)، وبين الأعراف والتقاليد (مجلس الشيوخ) والخروج على تلك الأعراف وتجاوزها (طموحات جلجامش)، وبين إرادة الخير (جلجامش وأنكيدو) ورمز الشر (خمبابا).

ويتجلى الصراع الأساسي في كل من الملحمة والمسرحية بين حتمية الموت ونزوع الإنسان إلى الحياة والخلود.

ويحاول وليد فاضل أن يضيف بعدا آخر للصراع من خلال الإسقاطات التي تشير إلى الصراع في عالمنا المعاصر بين القوى التي تملك التكنولوجيا وأسلحة الدمار والشعوب الفقيرة التي تعاني من القهر والاستغلال.

٦- اللغة:

تزخر لغة الملحمة القديمة بالصور الفنية البارعة، وهي تجمع إلى جانب البساطة والسهولة والعمل والإيحاء، وباستثناء تكرار بعض الفقرات والمقاطع الذي كان يعد تقليدا فنيا في آداب الشعوب القديمة، فإن لغة الملحمة تميل إلى الإيحاء والتكثيف بحيث يبدو المبنى متناغما ومنسجما مع المعنى دون إسهاب أو تطويل في العبارة.

أما لغة النص المسرحي فهي لغة شعرية بحق، تجري في أوصالها دماء الشعر، حيث قلما نجد عبارة تخلو من الصورة الفنية الموحية والمؤثرة، والتي تنطوي على دلالات متعددة. نحو:

«أنكيدو يا دمعي المقهور لن يهدأ هذا الجسد المجنون حتى يمزق سترك يا موت. يا قدرا أرعن القياد والعبور» (٢٠).

وتتميز لغة النص المسرحي بالإضافة إلى شاعريتها بكثافتها وإيجازها وقصر العبارة فيها أيضا.

ولعل الجديد فيها على مستوى الاستخدام اللفظي هو بعض المفردات التي لا تتناسب مع الجو العام للأسطورة والتي أقحمت على النص لإعطائه صبغة معاصرة نحو:

«إنك الإنسان (السوبرمان) يا جلجامش» (٢١).

وهناك أمثلة كثيرة في النص: فلنقرأ الحوارات التالية:

«صوت آيا: ربما نضطره لأن يعقد صلحا معنا، فيحكم إمبراطوريته باسم الأرباب.

صوت أنليل: تريد أن تصيره عميلا سريا.

صوت آيا: إنني أشمئز من أعمال العنف والاغتيال السياسي القذر.

صوت أنليل: أتختار السم أم الطرود المتفجرة أم الاغتيال تحت ستار الغايات الشخصية» (٢٢).

البناء الدرامي للنص:

في المشهد الأول من الفصل الأول نرى جلجامش في قمة انفعاله وأنكيدو مسجى على الأرض، يحاكي أنكيدو، يرثيه. ويرتفع التوتر إلى قمته حين يحطم الأشياء من حوله ويشتم عشتارت. ثم يهدأ التوتر بدخول ننسون أم جلجامش. يدور حوار بينهما عن الموت والحياة. يكشف جلجامش عما بداخله من صراع. يتحدى الموت والآلهة، ويشتد الحوار بينهما، عندما تتهمه بالضعف فيصفها بآلهة الحكمة البلهاء ويطلب منها أن تخرج، تؤنبه فيعتذر، ثم يخرج وهي تصلي لأجله.

يهدأ التوتر ويبقى جلجامش مع نفسه يتابع (مونولوجه) عن الموت والحياة ثم ينام.

في المشهد الثاني نتعرف على شخصية أنكيدو (وهنا عودة إلى الوراء). يرسل جلجامش البغي شمخة كي تمتص قوته. تحاول أن تغري أنكيدو ويرتفع التوتر الدرامي حين يقاوم أنكيدو شمخة لكنه يقع في فخها، فيفقد قوته. يهدأ التوتر حين تحدثه عن جلجامش وتقوده إلى أوروك كي تعرفه به.

في المشهد الثالث: يبدأ الفعل الدرامي عندما يتم الصراع بين جلجامش وأنكيدو أمام معبد أشخار، ثم يهدأ هذا الصراع عندما ينتصر جلجامش ونتيجة لذلك يصبحان صديقين.

جلجامش الصياد

في المشهد الرابع: يشتد الصراع بين جلجامش ومجلس الشيوخ عندما يقرر أن يقوم بمغامرة نحو غابات أرز لبنان بأمر من الرب لوقل بندا. لكن التوتر يهدأ عندما يقنعهم بذلك. يعود التوتر مرة أخرى حين يخبره العراف بأن الرحلة ستكون نهاية له، لكنه يصر على المغامرة.

في المشهد الخامس: يشتد الصراع حين تطلب عشتارت من جلجامش الزواج بعد أن يعود منتصرا مع أنكيدو، فيرفض ذلك. ويصل التوتر قمته حين تطلب عشتارت من أبيها الرب (آنو) ثور السماء أن يعاقب جلجامش الذي يتغلب عليه بمساعدة أنكيدو الذي يرميها بفخذ الثور. ويصل التوتر قمته حين تعاقب الآلهة جلجامش بقتل أنكيدو.

في المشهد السادس: يهدأ التوتر حين تدخل ننسون ومعها كبير الأطباء والحكماء.

يجري المشهدان الأول والثاني من الفصل الثاني بهدوء حين يلتقي جلجامش مع ربة الحان ثم تدله على سر سنابو الذي يقوده إلى أوتنافشتم ولا يشتد التوتر إلا حين يقرر أوتنافشتم أن يحدث جلجامش عن سر الطوفان. فيحذره الإله إنليل إن فعل ذلك. غير أن أوتنافشتم يتحدى الآلهة ويفشي السر.

في المشهد الثالث يرتفع التوتر الدرامي إلى الذروة مرة أخرى حين تعاقب الآلهة أهل شروفاك ويحل الدمار والطوفان على المدينة ولا ينجو من ذلك سوى أوتنافشتم. ويشتد التوتر بعد الطوفان حيث تعلن عشتار توبتها وتقف في وجه الآلهة ولا يهدأ هذا التوتر إلا حين تعطي الإلهة أوتا الخلود.

يمر المشهد الرابع بهدوء حيث يدل أوتا جلجامش على نبتة الحياة ولا يشتد إلا حين يقتل الإله أنليل أوتا لأنه أفشى سر الطوفان مع زوجته وسرسنابو.

في المشهد الخامس يتصاعد التوتر حين تغري ربة الجمال جلجامش وتأخذ منه عشبة الشباب ثم ترميه بقوس في القلب. ويهدأ التوتر حين يستيقظ جلجامش ويسير نحو أوروك.

نلاحظ مما تقدم أن وليد فاضل قد نجح في بعض المشاهد في خلق إيقاع مسرحي مشدود يتراوح بين تصاعد الفعل الدرامي وهبوطه مثل المشهدين الأول والخامس من الفصل الأول.

وكذلك في المشهد الرابع من الفصل الثاني. غير أنه وقع في بقية المشاهد في (منوتون) السرد الطويل وتكرار المقولات نفسها التي يرددها جلجامش في المسرحية.

"شخصية جلجامش، شخصية تنطوي على إمكانات هائلة في تكوينها الجسدي والعقلي والنفسي، مما يضعها في مصاف الشخصيات المسرحية الإشكالية التي مازالت تشكل لغزا حتى يومنا هذا"

كما أن اعتماد شخصيات الآلهة وتقديمها كأصوات فقط من السماء قد أضعف البناء الدرامي للنص، خاصة في المشاهد التي تتجاوز فيها الآلهة. كمشهد محاكمة جلجامش وعقوبته بقتل صديقه أنكيدو وكذلك في مشهد اجتماع الآلهة لإنزال العقوبة بأهل شروفاك، حيث يضعف الفعل على خشبة المسرح ويشتد الحوار في السماء.

وباعتقادنا أنه لو قُدمت شخصيات الآلهة كشخصيات حية على المسرح لا يشتد الصراع أكثر وكنا أمام جلجامش آخر ومساحات أكبر للعب وسط فضاء مسرحي أسطوري ولو أن الكاتب ابتعد عن استخدام تلك الكلمات والمصطلحات الحديثة التي استخدمها في النص لكنا أمام عمل مسرحي كبير. ومع ذلك فهذا الكلام لا يقلل من أهمية النص المكتوب الذي يعتبر واحدا من النصوص المسرحية العربية المهمة التي تناولت الأسطورة لتقدم وجهة نظر معاصرة وهي أيضا تقدم كاتبها وليد فاضل كواحد من الأصوات المسرحية العربية المتميزة.

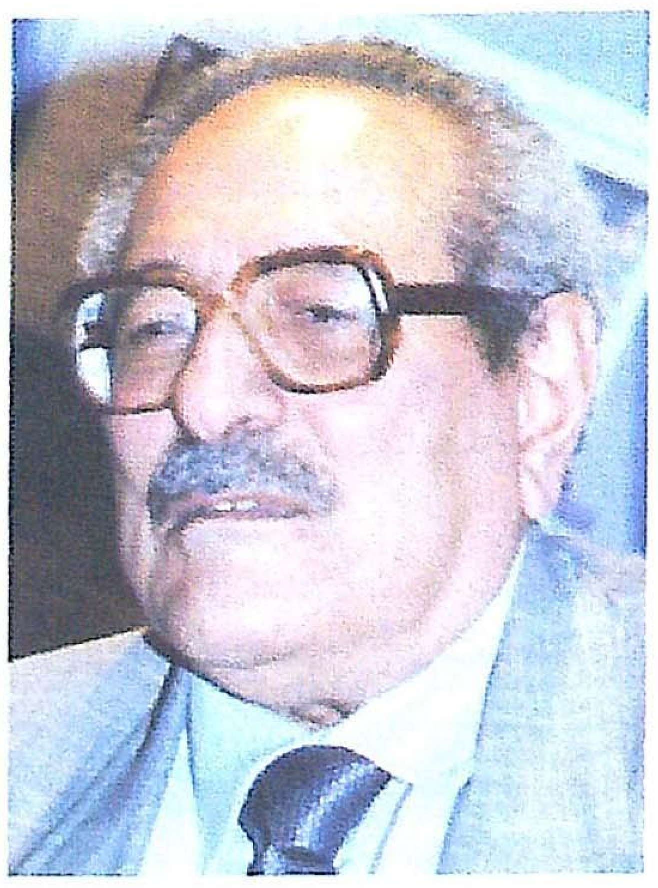
الهوامش

اللوحات المصاحبة للفنان سعد يكن:

(١) - فاضل، وليد، جلجامش - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١.
(٢) - فاضل، عبدالحق، «هو الذي رأى» (ملحمة قلقميش)، دار النجاح. بيروت، ١٩٧٢.
(٣) - باقر، طه، ملحمة كلكامش، بلا تاريخ. (ص ٧).
(٤) - جلجامش، وليد فاضل، (ص ١١٧).
(٥) - المصدر السابق، (ص ١٤٤).
(٦) - المصدر السابق، (ص ١٤٥).
(٧) - المصدر السابق، (ص ١٦٧)
(٨) - المصدر السابق، (ص ١٧٦).
(٩) - المصدر السابق، (ص ١٩١).
(١٠) - المصدر السابق، (ص ١٩٢).
(١١) - المصدر السابق، (ص ١٩٣).
(١٢) - المصدر السابق، (ص ٢١١).
(١٣) - GILGAMESH. Translated from the Sin-leqi-unninni version. JOHN GARDNER. JOHN MAI. With the assistance of Richard A. Henshaw. Alfred A. Knopf NEW-YORK 1984. P.6.
(١٤) وليد فاضل، جلجامش (ص٢١١).
(١٥) - GARDNER P.6.
(١٦) - وليد فاضل - جلجامش (ص ١٩١)
(١٧) - GARDNER P.27.
(١٨) - جلجامش - طه باقر (ص ١١).
(١٩) - GARDNER P.29.
(٢٠) - فاضل، وليد (ص ١٧).
(٢١) - فاضل، وليد (ص ٨٤).
(٢٢) - فاضل، وليد (ص ٨٧).

http: // www.alamelfonouncom/
مجلة عالم الفنون، أول مجلة عربية إلكترونية فنية متخصصة على الشبكة تعنى بكل ما يخص المسرح العربي من عروض ودراما.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أغنى ألفريد فرج المسرح العربي طوال أربعة عقود بالنصوص الكثيرة التي تؤلف علامة بارزة في تاريخه المعاصر. كما عُرف بالتزامه مبدأ الأصالة والمعاصرة في مسرحه: فهو يستلهم التراث كما يستلهم الواقع الراهن في آن معا كتب مؤلفات تتضمن دراسات في المسرح ودراسات في الفكر العام والثقافة. منها: دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، الملاحة في بحار صعبة، أضواء المسرح الغربي.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن ألفريد فرج يكتب القصة القصيرة والرواية، وقد نشر بعضها في كتب، منها: رواية «حكايات الزمن الضائع في قرية مصرية»، ورواية «أيام وليالي السندباد»، و«مجموعة قصص قصيرة». ويرى في الكتابة الروائية خروجاً من عالم المسرح، إلى عالم الرواية. حيث أن الرواية - في مفهومه - فن أدبي يسمح بالاسترسال ويسمح بحرية الحركة.

جهاد فاضل - لبنان

يرى أن السياسات روضت الكتّاب والمفكرين على الطاعة..

ألفريد فرج: ليست أزمة مسرح بل أزمة فكر

ومسرح ألفريد فرج يصعب وصفه تحت مسمى واحد. فهو يتنوع بين الواقعي، والتاريخي، والمستلهم للتراث، والسياسي، ويتنوع أيضا بين الكوميدي والتراجيدي والتراجيكوميدي.. حول هذا التنوع وكيف يصف هو مسرحه كانت البداية مع ألفريد فرج الذي قال:

إذا شئتم سأصف لكم مسرحياتي، وهذا طبعا ليس من حقي وإنما من حق النقاد، ولكني سأتطفل على النقد وأقول، إن مسرحياتي ممكن وصفها بأنها مسرحيات حديثة. أنا أحب التحديث في المسرح، وأبغض شيء لدي هو المسرح التقليدي، وعماده مسرح الثرثرة في الصالون، من هنا، ليس لي مسرحيات تجري في الصالون، ولكن دائما أنشد أن يكون مسرحي فيه حداثة وطرافة ويثير الدهشة، حتى بالنسبة للمسرحيات المأخوذة من «ألف ليلة وليلة» أو من التراث.

أضرب مثلا مسرحية «سليمان الحلبي» التي تتألف من خمسة وأربعين مشهدا، ينتقل فيها البطل من موقع إلى موقع على المسرح، وتتغير تبعا لذلك، الخلفية التصويرية له، أي الديكور، ٤٥ مرة، وقد تخيرت لها - لأنها تجري في القاهرة سنة ١٨٠٠ - مواقع طريفة وفريدة تمثل معمار القاهرة كلها. ومثلا على ذلك، فهو انتقل من رواق الأزهر العتيق حيث كانت تجري الدراسة في الزمن الغابر، إلى الحواري، ذات المقاهي، إلى حي الأزبكية الذي كان الحي الحديث بالنسبة للفرنسيين الذين خططوه على الطريقة الفرنسية، إلى قصر الجنرال كليبر، إلى حفلة الاستقبال ذات الملابس الفرنسية المتنوعة رجالا ونساءً، إلى أطلال جامع الحاكم بأمر الله، الذي كان مهدما في ذلك الوقت لأنه جامع قديم واهٍ، وكان دائما ملتقى الحرافيش والصعاليك ورجال الخلايا السرية للثورة، إلى شاطئ النيل، وهكذا... فأنا أنشد أن تكون القاهرة كلها هي مسرح رحلة سليمان الحلبي.

في المسرحيات الحديثة أضرب لكم مثلا، مسرحية زواج على ورق الطلاق التي فيها أيضا عشرات المشاهد، أو بالأحرى، عشرات مواقع التمثيل. فمن ضمنها ملعب التنس، ومن جملتها قارب في النيل، وهكذا... أنا أحب أن تكون المشاهدة المسرحية كاملة وغنية. كما أني أتخير المواقع التي لها سهم في التعبير عن الموقف الذي يكون فيه البطل.

فمسرحي، مسرح متنوع، فأنا كتبت المسرحية التاريخية، والمسرحية المستلهمة من التراث، والمسرحية الواقعية - العصرية، والمسرحية السياسية - الوثائقية، والمسرحية الاجتماعية. كتبت التراجيديا والكوميديا، والدراما والميلودراما، والمونودراما، وما إلى هناك. ولكن إذا شئنا أن نجمع هذا كله في صفة واحدة، فإني أحب الحداثة في المسرح واعتبر أن مسرحي مسرح حديث، ومسرح يريد أن يتجاوز التقليدية ويتجاوز المألوف، ويستخدم كل جوازات وصلاحيات ورخص المسرح التي تجعله ثريا ومتنوعا وملونا وجميلا.

«الحديث» إذن هو الوصف الذي يفضله فرج.. ولكن كيف يحدد لون الكتابة.. كيف يختار للعمل أن يكون تراجيديا حادا أو فكاهيا ساخرا أو غيرهما من ألوان الكتابة. يقول ألفريد:

المسرحيات الفكاهية الساخرة هي جانب من مسرحي، ولعله أيضا، لمسات حتى في المسرحيات الجادة، لأننا ماذا نفعل، المشاهدون والفنانون، أمام المأزق الذي نعيشه إلا أن نضحك ونسخر من أنفسنا ومن الآخرين.

ولكن أنا اخترت لكم معنى الحداثة لأنه في الواقع كتبت ألوان مسرحيات كثيرة لا يمكن أن نجمعها في وصف واحد، يعني أنا مسرحي جانب منه ساخر، وجانب منه تراجيدي، وجانب منه فكري وفلسفي مثل مسرحية «على جناح التبريزي» وهي تضرب في ميدان الفكر... فأنا مسرحي متنوع، لا أستطيع أن أصف وصفا واحدا، إلا بأنه حديث».

أزمة المسرح العربي هي السؤال الممتد منذ سنوات طويلة. البعض اختصرها في أزمة التأليف، والبعض الآخر وصفها بأزمة إبداع عام، وآخرون علقوها على منافسة التلفزيون وسحره الجاذب للفنان والمتلقي على حد سواء. لكن لألفريد فرج رأي آخر.. رأي نابع عن نظرة كلية للأشياء، فهو لا يفصل المسرح بعناصره المختلفة عن بقية عناصر ونشاطات المجتمع الأخرى. إنه يرى أنها ليست أزمة مسرح بقدر ماهي أزمة فكر، ويؤكد:

- «أقول لكم الصدق، إن مأزق المسرح هو جزء من المأزق الثقافي العام.

الحياة الثقافية تعيش في مأزق، لأنه إذا كان من حقي أن أقول ذلك، فإني أقول إن الهدف قد غاب، في عيون المثقفين. لعله بسبب الدموع الكثيرة التي هزت الصورة وهزت الرؤية ولعله بسبب البلبلة التي أحدثها التفرق والتشتت العربي، بسبب المنابر الفكرية المتناقضة والمتصارعة التي صار إليها الوطن العربي. بسبب المحن والمآسي.

المهم، إن الهدف في الستينيات كان واضحا، وهو الاستقلال وتثبيت الهوية الثقافية العربية. وكان تحقيق هذا الهدف يبدو سهلا. ولكن الآن، جدول الأولويات قد اضطرب وتفرقت حوله الآراء، كما أن جوهر الهوية اختلفت حوله الأفكار.

ما الهوية؟ هل هي الهوية القومية، أم الهوية الدينية، أم الهوية الثورية إلخ...؟ الهوية لم يعد حولها إجماع عربي.

الناحية الأولى، هي ناحية التحديث. لقد كان هناك إجماع حول أن التحديث هو وجه من أوجه الهوية العربية المعاصرة والحديثة. الآن التحديث نفسه موضع شك وحوله بلبلة كثيرة.

الجانب الآخر هو فكرة الوحدة العربية، الوحدة المستندة إلى اللغة ووحدة الأرض، إلخ... هذه الوحدة، قد نشأت حولها أفكار متناقضة بسبب الفرقة بين فكرة وحدة الصف وفكرة وحدة الهدف.

لعل أزمة الثقافة هي جزء من أزمة الحال السياسية ببلادنا... فنحن لم نكن نتصور أن صراعا يقوم بين العرب والعرب، صراع ترتفع على أسنة الرماح فيه أيديولوجيات وأفكار... لم نكن نتصور هذا في الستينيات.

قضية الاستقلال نفسها، قد أثقلتها ديون بعض الدول وأثقلتها صعوبات سوق البترول... الاستقلال نفسه، أصبح فكرة مهتزة، وأصبحت المساومات فيه حديث كل يوم.

في الستينيات، كانت الثقافة في وضع أفضل، لأن الاستقلال السياسي كان يعني وحدة الأراضي واستقلال الإرادة الوطنية والاستقلال الاقتصادي كان معناه السيطرة على ثروات العرب والتكامل الاقتصادي بين الأقطار العربية... هذه كانت أفكارا واضحة، وكانت تدعمها أيضا أيديولوجيات واضحة.

الآن، أين نجد أنفسنا في العالم؟ نحن متفرقون، ضعفاء ليس بسبب السياسات في المحل الأول، ولكن بسبب الأفكار في المحل الأول، لأن الفكر مبلبل... لعلي إذا تحدثت عن أزمة المسرح، أو أزمة الحضارة، أو أزمة العلاقات الاجتماعية، أو الأزمة الاقتصادية، فإني أتحدث عن شيء واحد، هو أزمة الفكر».

أزمة فكر.. وطوفان في النشر!..

كيف يتسق الأمر، ألا يطرح هذا تناقضا يدفع بالسؤال حول جدوى هذا الكم من النشر الذي يخرج يوميا، ومدى انعكاسه (إيجابا) أو (سلبا) على الجمهور العربي؟ ألفريد فرج يجيب بلا تردد:

- ينعكس انعكاسا سلبيا، لأن العناوين تزيد والقراء لا يزيدون... محنة الأدب والثقافة والفكر والتأليف في الوطن العربي، إن عدد القراء لا يزال محدودا، ومحدودا بشكل لافت للنظر جدا، حيث إن طبعة الكتاب التي يعرفها العرب في كل الأقطار هي ثلاثة آلاف نسخة أو خمسة آلاف نسخة، ما عدا الكتب السياسية ذات التوزيع الكبير، وهذا استثناء، وينطبق على عدد محدود من الكتب.

ثمة ثغرة في القراءة، ثمة حال من عدم التوازن، لابد أن يلتفت إليه كل مختص في ميدانه.

إن هذه الأمة التي تنشد الوحدة السياسية، أو الوحدة الاقتصادية، أو التكامل، أو التعاون، أو التقارب، والتي تتحدث له لغة واحدة، ولها أدب واحد، لن تتوثق عراها إلا بالثقافة، أن يكون لها هوى واحد في الرواية وفي الشعر، وأن يكون لها تيارات ثقافية تنبع في قطر لتشمل كل الأقطار.. ولكن هذا ليس هو الواقع للأسف.

ومن المسؤول عن هذا الوضع إذن؟ سألنا فأجاب ألفريد فرج:

- ما دمت سألت عن هذا الوضع، فسأقدم لك قائمة بالمسؤولين، وعلى رأس هذه القائمة، وزارات التربية والتعليم التي لا تدرب الأطفال على قراءة ولا تؤهلهم لحب القراءة وحب اقتناء الكتب... سأضع في القائمة ذاتها أيضا، مؤسسات التلفزيون التي تصرف الناس عن القراءة ولا تستغل جاذبيتها لتنمية القراءة، ولتدريب الناس على القراءة، ولتزكية القراءة، ولتحبيذ القراءة، ولتحبيب القراءة، ولكنها تنصرف عن ذلك إلى اجتذابهم لأشياء أخرى أقل أهمية.. سأذكر لكم في القائمة أيضا، الصحف العربية التي عودت الناس على القراءة البسيطة، وحتى على تبسيط الكتب تبسيطا مخلاً، ودعوتهم للاستغناء عن الكتاب بالصحيفة.

ومن ضمن الظروف التي تجعل القراءة بهذه الضحالة، هي أن رحلة الكتاب العربي عسيرة وصعبة جدا بين قطر وقطر والكتاب يعبر الحدود بصعوبة كبيرة، ومن خلال مصاف كثيرة، من ضمنها مصفاة الرقابة، ومصفاة تحويل العملة، ومصفاة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تحويل العملة، ومصفاة المؤسسات التجارية التي تتاجر في الكتب، وكلها مؤسسات صغيرة وضعيفة الهمة.

هذا وضع شاذ، ووضع لابد أن ينتهي وأنا لا أستطيع إلا أن أناشد هذه المؤسسات وهذه الهيئات وهذه الوزارات، إلى عقد مؤتمرات لبحث كيفية تسهيل مرور الكتاب.

إن ابن بطوطة قد اخترق الوطن العربي كله، أسهل مما يخترق كتاب ابن بطوطة نفسه... يعني أن ابن بطوطة مشى من المغرب إلى أقصى مدن الخليج مرورا بكل الأقطار العربية من دون أن يستوقفه أحد على الحدود ليسأله عن هويته، بينما كتاب ابن بطوطة لا يستطيع أن يرحل بهذه السهولة، بعد ألف سنة من الرحلة».

- أنا أعتقد أن العناوين الكثيرة التي تضخها المطابع في الأسواق، كثير منها ليس على المستوى، وتساهم في تنفير القارئ من القراءة، وصده عن القراءة.

وأنا أعتقد أيضا، أن دور النشر يجب أن تقتصر بعض الشيء في العناوين ولعل دور النشر الرسمية تتبارى في كثرة العناوين وتتنافس فيما بينها، منافسة غير معلنة، ولكنها منافسة لا أظن أنها في النهاية تثمر نتيجة طيبة، وأولى بهذه الدور المدعومة، أن تقتصد في العناوين الجديدة الكثيرة، وأن تحددها بعض الشيء، وأن تستعيض عن ذلك بطبع كتب التراث الكثيرة التي لم تطبع ولم تنشر إلى الآن، والكتب التي نفدت طبعاتها والتي ألفت في هذا القرن أو في القرن الماضي، والتي تمثل علامات في تاريخ الفكر العربي المعاصر، ولكنها غير متاحة، لأن أصحابها غابوا عن حياتنا، فلم يعودوا عنصر ضغط على دور النشر، كالمؤلفين الشباب الجديد، وكالمؤلفين ذوي النفوذ.

فنتمنى أن يكون لدور النشر خطط متكاملة، أن تضع نسبة للتراث، ونسبة لإعادة طبع الكتب المهمة والكتب القيمة التي مات أصحابها وغابوا عن حياتنا، من الأدب والفكر الحديث، إلى جانب نسبة معقولة للأدب الجديد والعناوين الجديدة، وهكذا.

في الماضي، كانت الثقافة رائدة، وكان المفكر العربي يتمتع بمكانة وبالاحترام وبالمصداقية أكثر مما هو الآن، ولعل سبب ذلك، أن كثيرا من المثقفين قد قنعوا بدور تابع للسياسات، بينما كان دورهم في الماضي هو الدور الرائد والقائد.

وفي معترك الأزمة، روضت السياسات الكتاب والمفكرين على الطاعة، والفريق الذي تدهور في المكانة إلى موقع الطاقة هز مصداقية المثقفين كلهم وجعل القراء والمتلقين لا يثقون في كل الكتاب ◆

يدخل على الملأ شاب مكتئب بلباس أسود ويحمل بيده جمجمة. قد يكون ذلك مشهدا روتينيا من فاصل إعلاني، وقد يكون أيضا مشهدا من مسرحية لشكسبير، ولا يحتاج الأمر إلى ضجة مسرحية أو إلى متخصص لمعرفة هوية (ذلك الشاب).

إنه الأمير المفضل لدى الجميع...

«هاملت» ما يزال فوق القمة

لقد أحرز هاملت شهرة مستقلة خارج نطاق أشهر مسرحيات شكسبير، وحين يتكلم تبقى كلماته مدوية والأكثر شهرة في اللغة الإنجليزية خاصة مقولته المفضلة لدى الجميع: «نكون، أو لا نكون...».

كل جيل، وكل ممثل يعيش الدور، ويعبر عنه بشكل مختلف. كل هاملت مميز، إنما في زمنه. ولأنه يمتلك من الصفات الكثير، كالرحمة والمعاناة وروح الدعابة والخيال والذكاء، وتقبل فلسفي للفضيلة وحب الآخرين وإنكار الذات، وفلسفة عصر النهضة الإنسانية وتدين العصور الوسطى والقسوة والحصافة والعصبية، كل هذا يمكنه من أن يعبر عن أي شخصية يشاء. وهكذا فإن ثراء الشخصية يخلق الاختلاف في أداء كل ممثل. وكما يقول مايكل بيننغتون (الذي لعب دور هاملت للـ RSC العام ١٩٨٠ ودور كلوديوس العام ١٩٩٤ للمخرج ستيفان ديلان) في كتابه : Hamlet: A Users Guide «إن الأمر يبدو كلوح زجاج شفاف يظهر الممثل أمام جمهور تواق».

ويضيف أن أداء الدور «بمنزلة كلب ينافس دبا على قطعة لحم، إذ يجب عليك أن تترك أثرك وتتنحى جانبا». ويقول بول رايس الذي تألق في الـ Young Vic العام الماضي كهاملت عاطفي ومتقد الذكاء يقول: «أيا كان ما أفكر به فإنه سوف يمر عبر منشوري الذاتي».

يبدو أننا لا نتعب أبدا من مواجهة هذه الشخصية المبهمة في وجوهها المختلفة. فقد أحرزت المسرحية نجاحا باهرا حين لعب ريتشارد بيرباج الدور لأول مرة في مسرح الـ Globe قبل ٤٠٠ عام، وفي العام ١٩٩٩ تم التصويت لها كأفضل عمل في احتفال الذكرى الألفية الذي تم في استفتاء صحفي.

وفي لندن، ما زال مارك رايلانس يقدم أداءه المؤثر والجذل في مسرح شكسبير الـ Globe. في حين يستعد سايمون رسل بيل لافتتاح عروضه ضمن إنتاج جون كرايد في The Royal National Theatre ويعيد بيل ألكساندر إحياء إنتاجه في Birmingham Rep مع ريتشارد مكايب في دور الأمير. ولقد أزال هذين الأخيرين كل المنافسين الأجانب ليركزا على التراجيديا المحلية. ويستطرد كرايد قائلا إن هناك مشاهد مستقطعة من المسرحية وإن ذلك الاستقطاع تم بصورة طبيعية وإنه يعتقد بأن تلك المشاهد المستقطعة سوف تضاف فيما بعد على أي حال. أما إزالة العوامل الخارجة عن نطاق البلاط الدنماركي فهو على حد قوله أمر غير وارد.

إننا الآن مهتمون أكثر بالنفسية الفردية، إذ يقول هارولد بلوم في أطروحته «شكسبير: اختراع الإنسانية» إن شكسبير قد اخترع بصورة أو بأخرى فكرة الشخصية كما نفهمها، خاصة في تصويره لفالستاف وهاملت، فقد دعم بذلك الفكرة بأن هاملت موجود كشخصية قائمة بذاتها. ويجمع الممثلون على مهارة هاملت على المسرح. فالممثل الذي يجسد شخصيته يلعب دور أمير «ممثل» يتظاهر بغرابة التصرفات. وبمعونة ممثلين آخرين من أصدقائه يسعى لأن يثبت حقيقة شكوك شبح والده بإجبار عمه كلوديوس على التفاعل مع مسرحيتهم. ذلك الرجل الذي يقول «أنا لا أعرف الرياء» على الرغم من ذلك يجد طريقه إلى الحقيقة بلعب الدور وحمل الآخرين على التفاعل معه، حتى أنه يعطينا مقتطفات مما رجاه شكسبير من ممثليه، أن يكونوا مرآة للطبيعة.

وكما يقول بلوم فإن هاملت هو الوحيد من شخصيات شكسبير من كان يستطيع أن يكتب المسرحية التي يظهر فيها وفي الوقت نفسه يستقل عن الآخرين.

ولا يوجد إجماع حتى الآن على ما إذا كان الدور الذي يلعبه هاملت قد مسه بالجنون الحقيقي أم لا، يقول كرايد إنه «لا يوجد دليل على أنه مجنون ولكن هناك أدلة كثيرة بأن الناس يقولون إنه مجنون. حتى حين يعتقد هو نفسه بأنه صار على حافة الجنون، فذلك، بلا ريب، لأنه واقع تحت ضغط هائل». وبالنسبة لبيل ألكساندر فهاملت «يتظاهر بالجنون من دون شك، إذ لا بد أن يكون الأمر سهلا لشخص في اضطراب عاطفي وذهني ومولع بالمسرح أن يمثل دور المجنون».

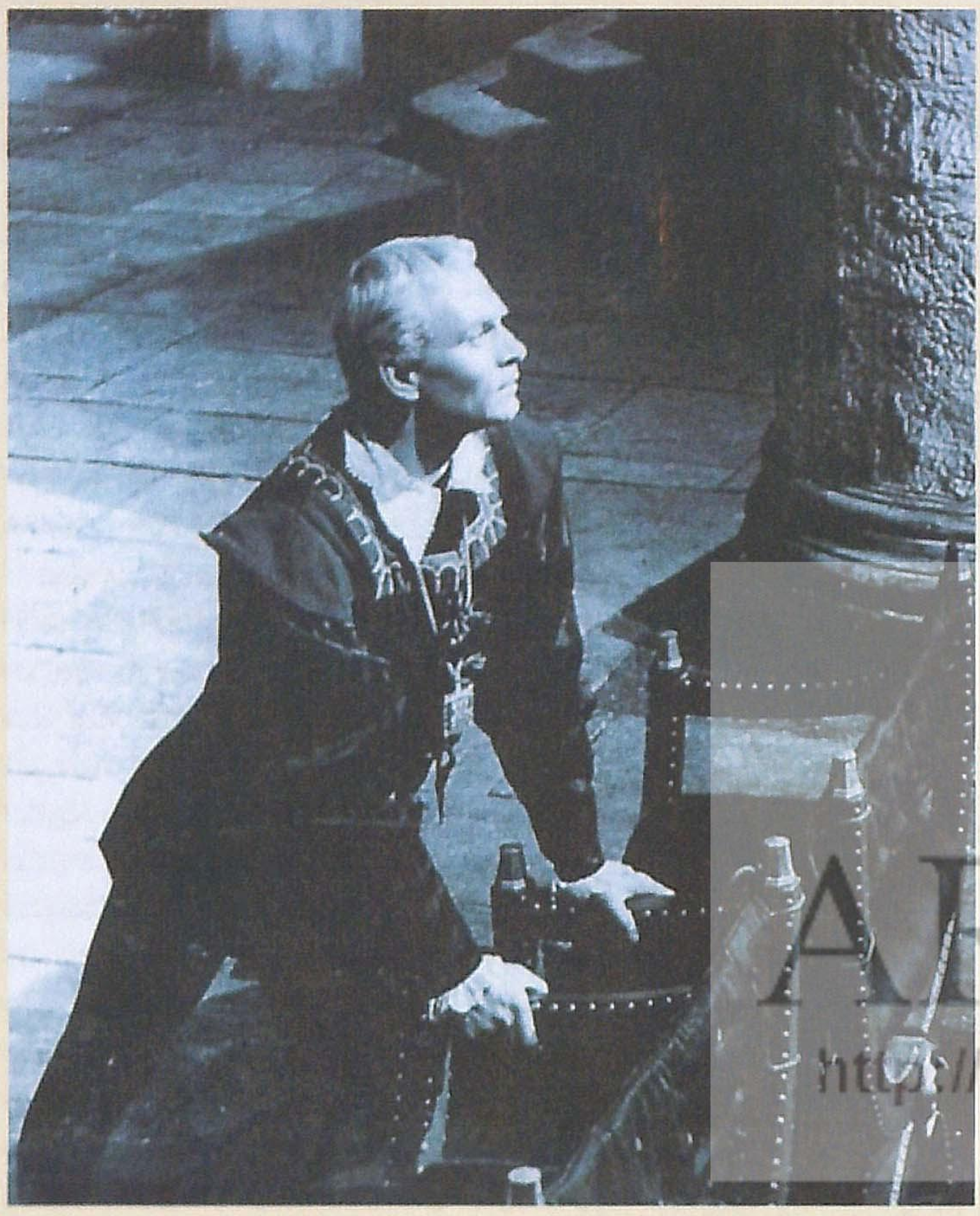
ولكن بالنسبة لرايس الذي يقول إن «هاملت حساس للغاية وتفكيره مذهل وخارق للعادة، فحتى لو أن الممثل أغفل التظاهر بالجنون، سيظل مجنونا فذلك يقلل من مقدار التراجيديا الواقعة عليه». بينما يعتقد رايلانس بأن هاملت في الوقت الذي يقتل فيه بولونيوس كان موغلا في أعماق الجنون وسواء كان مجنونا، أم لم يكن فتلك قضية جانبية، إذ كما يقول كرايد إن هاملت لا يفكر في مناجاته لنفسه بأي شيء إلا بما معنى أن يكون الإنسان حيا، وما معنى أن يكون الإنسان إنسانا. كما أن كرايد وألكساندر لا يريان أي بوادر لعلاقة أوديبية بين هاملت وأمه... إذ ما دفع هاملت في تصرفاته تلك كانت رغبته في إنقاذ أمه من كلوديوس. لذا فإن المشهد ليس مبتذلا أبدا.

ويقال إنه في عالم الأفلام توجد ستون نسخة سينمائية لهاملت، فمدة أربع ساعات وأكثر على المسرح باتت طويلة جدا سواء كنت واقفا في فناء الـ Globe أم لا.

ويقال إن فيلم كينيث براناه العام ١٩٩٥ كان مشابها لانفجار هائل، حيث إن المخرج لم ينس أي تفصيل، وقد اختار موقعا ساحرا لفيلمه وهو قصر بلينهايم، إلا أن النص مضلل على أي حال كونه موجودا في نسختين إحداهما مخطوطة والثانية من قطع الربع، بالإضافة إلى نسخ أخرى من قطع الربع غير واضحة، حيث يمكن أن تكون قد كتبت من ذاكرة الممثلين، بينما يسعى أغلب المخرجين وراء النسخ الموثوق بها.

لم يعد الإنتاج المسرحي الحديث مقيدا بتغير المناظر والقطع السريع بين مشهد وآخر كما هي الحال في الأفلام. حتى أن ماثيو واركوس استخدم شاشة عرض الأفلام على المسرح ليعطي لمحات عن طفولة هاملت في نسخة RSC المعدلة العام ١٩٩٧. ولا شك في أننا قد عبرنا زمنا طويلا منذ كان لورانس أوليفيه يرتل «إننا على وشك أن نشاهد مأساة رجل متمرد»، في فيلمه المعروض العام ١٩٤٨، الذي تميز بكثرة مساحيق الماكياج، وصعوبة التعامل مع الحروف المتحركة.

ولكن ذلك أيضا كان بسبب الوقت الذي ظهر فيه الفيلم، فقد تقمص أوليفيه دور الأمير الدنماركي بالطريقة التي يتوقعها الناس في الأربعينيات، أم أن الأمر كان العكس؟ ◆



سير لورانس أوليفيه أشهر هاملت في السينما العالمية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سارة برنار ابنة القرن التاسع عشر التي عرفت معنى الحرية. حرية الإنسان في الفكر والعمل. وكانت المرأة الأكثر تألقا، الأكثر جرأة والأكثر حداثة في زمنها مما حدا بالكاتب الفرنسي الكبير جان كوكتو أن يطلق عليها (الوحش المقدس). فقد قادت حياتها وبنت لها أسطورة مازالت تخلدها كفنانة ومخرجة ومديرة للمسرح. ألهمت شخصيتها الموضة والرسامين والنحاتين وفن الديكور الذي اجتاح البيوت والآثار وشوارع باريس آنذاك.

سارة برنار

باريس - ولاء سعيد

كانت الأكثر جرأة... الأكثر تألقا... الأكثر حداثة

سارة برنار... المرأة الأسطورة

ولدت سارة برنار من أم معروفة بعلاقاتها برجال الطبقة الأرستقراطية الفرنسية وأغنيائها. تربت وعمدت في أحد الأديرة في فرساي. استطاعت أن تدخل مدرسة الموسيقى بتوصية من الدوق مورنيه. وفي العام ١٨٦٢ دخلت إلى الكوميديا الفرنسية ولكنها لم تستمر بسبب فشل بدايتها. وقد دفعها هذا الفشل إلى تبني شعارها المشهور (حتى ولو). لكن سرعان ما تذوقت طعم النجاح، إذ ما برحت تقبل الدور تلو الآخر حتى بدأت تحصد ثمار موهبة لم تقتصر على التمثيل فحسب وإنما على فن تقديم الشخصية: شخصيتها وتقمص الأدوار اللازمة للتعامل مع عالم كامل من المحيطين بها، فتكللت بالمجد وهي على قيد الحياة وفي عز شبابها.

لقد جسدت سارة برنار بجدارة مسرح الربع الأخير من القرن التاسع عشر الذي يمتد إلى العام ١٩١٤. فقد خلقت ولعبت ٧٠ دورا في ١٢٥ مسرحية. كانت تجيد جميع الأدوار في المسرح الرومانسي مثل الكلاسيكي، الميلودراما التاريخية والدراما البرجوازية. وكانت معروفة بميل كبير إلى الأدوار الرجالية التي كانت موضة ذلك الزمان، فلعبت أدوار هاملت ولورنزساسيو وبيلياس. نجحت سارة برنار في فرض موهبتها وخاصة تجسيدها لأدوار معقدة وصعبة للغاية مثل أدوار الاحتضار وأدوار الشخصيات الغريبة والمريضة حتى أن فيكتور هيجو كان يعتبرها نجمة من الطراز الأول وكذلك كان ينظر إليها العديد من كبار فناني ذلك الوقت ومثقفيه ومن أدوارها أيضا ادريان لوكوفرر وراشيل النموذجين اللذين تعتبرهما مثالا لها.

على مدى أكثر من خمسين عاما لبست ساحرة المسرح هذه مختلف الوجوه التي قدمت لها من قبل كتاب المسرح الذين اعتبروها ممثلة استثنائية فكتبوا لها النصوص الخاصة بها. كما أن ذوقها الروحي وميلها الأدبي نحو الأعمال الكلاسيكية الراقية قد حددا خياراتها لكتّاب مثل: موسيه وجول لوميتر، فيكتور هيجو، ساردو، روستان وألكسندر دوما، موران وميرابو. وبسبب تفضيلها لغة راسين فقد فرضت تمثيله على مسرح البولفار.

بعد سنوات العمل والتجارب تكرس ذوق واستقلالية النجمة فاشترت عدة صالات لتقدم عليها ما يعجبها. لأول مرة على مسرح النهضة بدأت إخراج مسرحياتها بنفسها وأولاها كانت مسرحية سياسية - اجتماعية للكاتب جول لوميتر بعنوان «الملوك» مستلهمة من مأساة مايرلنغ.

في العام ١٨٩٩ استأجرت المسرح الرومانسي من بلدية باريس وأطلقت عليه اسم مسرح سارة برنار. ولهذا المسرح خشبه مثالية للإخراج الواسع الذي اشتهرت به في ذلك الوقت الفرقة المسرحية الألمانية ماينجر وأصبح موضة فيما بعد. وهكذا فقد استطاعت أن تقدم عليه عروضا باذخة الديكور والإخراج مثل تيودورا توسكا وكليوباترا تركت أثرا أسطوريا في مسيرة هذه الفنانة.

كانت سارة برنار تعتبر نفسها كاتبة فجربت في أنواع مختلفة كالرواية والمسرح والمذكرات. ومن «حياتي الأخرى» الذي صدر العام ١٩٠٧ وهو مذكرات تتوقف عند العام ١٨٨٢. وفن المسرح الذي صدر العام ١٩٢٣ بعد وفاتها وهو نصائح للممثلين الشباب ونوادر شخصية. وتكريما للمرأة التي تعتبرها موديلا لها فقد كتبت سارة برنار مسرحية طويلة باسمها العام ١٩٠٧ حيث تعرض أفكارها حول أخلاق المسرح ورؤيتها للفن الدرامي.

وقد انتهجت التقليد المتبع من قبل المثلين الرسامين والنحاتين فأقامت أول عرض لها في لندن في أثناء جولة فرقة الكوميديا الفرنسية. ووجدت في أميل زولا مدافعا عن أعمالها التي هوجمت بسبب نوعيتها. وضم معرضها للعام ١٩٠٠ على تماثيل من البرونز لرؤوس حيوانات أو أزهار. وقد رسمت ونحتت العديد من أصدقائها مثل كليرن، روستان، هاس، أيميل دو جيرادين إضافة إلى نفسها.

لقد استخدمت سارة برنار كل مواهبها فكانت منجذبة بالمقص ثم بالريشة والفرشاة. وقد أثر أسلوبها في الموضة والرسم والأدب والفن.. وهي التي أطلقت خيرة مصممي الإعلانات والجواهر وفناني السيراميك مثل موشا وغاليه. وألهمت وحيرت غوستاف مورو وعددا من الكتاب والشعراء المعروفين مثل الإخوة غونكور واوسكار وايلد وجيمس جويس وبروست.

كانت سارة برنار جريئة، فضائحية، تعرف ممارسة الغموض والاستفزاز، لا تتردد في تحدي الرأي العام. اختارت أن تكون امرأة حرة لأن ذلك كان مصير المثلات. وامرأة عصرية على الرغم من أنها لم تصرح بنسوية ملتزمة، امرأة ذات شخصيات متعددة. وقد عرفت في شبابها الالتباسات التي تكتنف حياة المغامرات، فتحملت بشجاعة صدفة ولادتها مستفيدة إلى أقصى حد من أسرارها الداخلية الغريبة التي غالبا ما تخيف الآخرين.

واستغلت بطريقة حاذقة مظهرها: نحالة جسدها، غرابتها وشرود نظراتها المختلف عن موضة ذلك الوقت فأثرت في ذوق زمانها حتى أصبحت مرجعا لا يمكن تجاهله في مجال الموضة. كذلك ألهم جمالها وأدوارها الرجالية غوستاف مورو الذي شاركها شغفها في تجسيد الأدوار الرجالية. لقد أثارت صداقات عند البعض وهوى عند آخرين مثل الرسام كليرن الذي رسمها من الذاكرة ونحتها جيروم وماثير مونيه وفاكنر. كذلك فعل مصممو الإعلانات الذين جعلوا صورتها أليفة للباريسيين. ومن أشهر من صورها أورازي، غراسيه، ألفونس موشا، وقد رسم الأخير معظم اعلانات مسرحياتها. عادت من أولى جولاتها إلى أميركا معجبة بفن الدعاية غير مترددة هي نفسها بالثناء على فوائد الأبسنتين أو السردين.

وخلال حرب العام ١٨٧٠ أقامت مستشفى في مسرح الأوديون. في نهاية القرن وحينما كان الوسط الثقافي الفرنسي يعيش حالة غليان بسبب قضية الضابط ألفريد دريفوس المتهم ظلما بالخيانة لصالح ألمانيا كانت سارة برنار واحدة من القلائل الذين ساندوا أميل زولا في دفاعه عنه.

لقد عرفت كيف توافق أو بالأحرى أن تصالح العالم: محيطها الكوزموبوليتي مع المسرح. كان بيار لوتي يطلق على أصدقائها والمقربين لها «الحاشية» التي تتألف من المقربين والعشاق والمحبين والمولهين، فمن الأرستقراطية كان الأمير لين الذي يعتقد أنه والد ابنها ومن البرجوازية الكبيرة شارل هاس، أحد كبار العسكريين، والمارشال كانروبير والممثلين مونيه - سولي، انجلو دامالا الذي اتخذته زوجا لها، ومن الكتاب والسياسيين كاميل دوسيه وأنجلو جيراردين والحاكم كيراتري، جان ريشبن وبيار لوتي، ليون غامبيتا، أو كتاف ميرابوا وعالم الآثار غوستاف شلومبيرجر والفنانين غوستاف دوريه، جورج كليرن، ماري بيسون، رونيه لاليك، غاليه، ستيفنس، أوسكار وايلد، مونتسكيو.

هكذا ولدت أسطورة سارة برنار من التناقضات التي غذتها بنفسها طوال حياتها ومن الأدوار التي جسدتها التي تجعلها حية إلى الأبد مثل الأفلام والمسرحيات والأعمال التي ألهمتها وما زالت.

> ”هي أول نجمة عالمية أتقنت ظاهرة شخصيتها واللعب عليها، إذ استطاعت طوال حياتها إثارة الرأي العام بذكاء وفتحت قرائح رسامي الكاريكاتير الذين غالبا ما كانوا ينتقدونها“

يمكن القول إن سارة برنار هي أول نجمة عالمية أتقنت ظاهرة شخصيتها واللعب عليها. إذ استطاعت طوال حياتها إثارة الرأي العام بذكاء وفتحت قرائح رسامي الكاريكاتير الذين غالبا ما كانوا ينتقدونها.

لقد ذاع صيتها في أرجاء العام بفضل سفراتها إلى دول العالم المختلفة فزارت إنكلترا وأميركا وكذلك أستراليا وروسيا ودولا أوروبية أخرى. وفي كل مرة تعود من هذه الجولات كانت صورتها تزداد تألقا وبهاء. غامرت وخاطرت بشجاعة في أكثر من ميدان تريد التحدي مثل صعودها بالبالون، وجولتها حول العالم، وصيدها للحيوانات المتوحشة.

وانتهت مسيرتها بتكريسها بشكل مطلق حين منحت وسام الشرف العام ١٩١٤ واعتبرت ثروة وطنية يتوجب صيانتها. فنزحت كي لا تقع في الأسر. وعلى الرغم من اقتطاع ساقها فقد اختارت أن تقوم بجولة إلى الولايات المتحدة لتقنع الأميركيين بالدخول في الحرب مع الحلفاء ضد ألمانيا.

مثل كل مغنيات العالم الرومانسيات نجحت سارة برنار في أن تكون الممثلة وفيما بعد سفيرة الأدب الدراماتيكي.

كان لسارة برنار ذوق متميز لكل ما هو غرائبي ومخيف. فمشاهد الموت والاحتضار على خشبة المسرح هي التي رفعتها إلى درجة المجد. واشتهرت في المدينة عقب مشهد مفاجئ كان له شاهد: «ففي ذات يوم وعند دخول عاملة تصبيغ الأظافر، طلبت منها أختي أن تدخل على مهلها لكي لا توقظني. وعندما أدارت هذه المرأة وجهها معتقدة أنني نائمة على مقعد شاهدتني متمددة في تابوت ففرت وهي تصرخ بأعلى صورتها. ومنذ هذه الحادثة عرفت كل باريس أنني أنام في تابوت». كان لسارة برنار اهتمام كبير بكل ما هو روحاني وكذلك لمجموعة من المقربين لها مثل موشا الذي كان ينظم أمسيات خاصة في مرسمه. وساردو الذي ألف لها مسرحية بهذا الصدد قدمتها فيما كان هو يتقمص دور الوسيط فيها. وبين غوستاف مورو وروبير دو مونتسيكيو كانت هناك مراسلة منتظمة تخص هذا الموضوع. وفي أثناء أحد الاحتفالات في فرساي ألقت سارة برنار نص «نوم الموت» الذي استلهمته من قصة التابوت، وقد كتب عنه في اليوم التالي مارسيل بروست في إحدى اليوميات الباريسية.

«سارة برنار واحدة من النساء النوادر اللواتي صنعن حياتهن ومصائرهن... »

http://www.chez.com/sarahbernhardt/

موقع خاص بالفنانة الراحلة سارة برنار يعرض أعمالها خلال حياتها الفنية.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

«نايت شاوماالاون» اسم لم يكن له وجود على ساحة السينما الأمريكية والعالمية حتى جاء فيلمه قبل الأخير - الحاسة السادسة - ليضعه فجأة في أعلى نقطة من بين المخرجين الأكثر مبيعاً في العالم. فالفيلم وصلت مبيعاته داخل الولايات المتحدة الأمريكية وحدها إلى أكثر من مائتي مليون دولار. والمتوقع أن يتجاوز فيلمه الأخير (unbreakable) هذا الرقم بكثير.

فمن هو هذا المخرج؟ وكيف حقق هذه القفزة غير المتوقعة؟!

ميس العثمان - الكويت

المخرج نايت شاومالاون لزفلام الرعب ورؤية مختلفة

أنتج فيلمه الأول في السادسة عشرة من عمره

نايت شاومالاون: كتبت «الحاسة السادسة» في سنة... وبعتها في أربع ساعات

في حوار تطرق فيه لحياته الخاصة وتجاربه كمخرج شاب وكاتب نصوص ومؤلف، يقول نايت شاومالاون - الهندي الأصل الأمريكي المنشأ -: «بعد التحاقي بكلية السينما في جامعة نيويورك، قررت إنتاج فيلمي الأول Wide Awake، إلا أن مشروع الإنتاج كان قد الغي نظر لعدم توافر المال الكافي لإنتاجه، فكتبت رواية جديدة، وكان نص فيلم Praying With Anger. وتدور أحداث القصة حول شخص أمريكي من أصول هندية كان قد أرسل إلى جامعة داخلية في الهند بهدف تقويم سلوكه، بعد ذلك عملت جهدي للحصول على تمويل لفيلمي الأول، فاغريت عددا من المستثمرين بمساعدتي، وفعلا، سافرت إلى الهند وقمت بتصوير الفيلم وكنت حينها لم أكمل الثانية والعشرين من عمري» ويضيف شاومالاون: قمت بكتابة Labor Of Love والذي يحكي قصة أرمل قرر السفر مشيا على أقدامه من فيلاديلفيا حتى كاليفورنيا ليثبت حبه الجارف ووفاءه اللامحدود لزوجته الراحلة. انتهيت من إنتاج هذا العمل بعمر الرابعة والعشرين وكنت ولا أزال فخورا بهذا». «بعد هذا الفيلم بدأت بكتابة روايتي Stuart Little لجمهور الأطفال وفي الوقت نفسه بدأت فكرة فيلمي The Sixth Sense بالتبلور في ذهني بشكلها شبه المتكامل».

وبسؤاله، إذا ما كان قد أوكل إليه أحدهم بمهمة الكتابة لأفلام ذات ميزانيات مرتفعة، على أن يتولى شخص آخر إخراجها يقول: «مع أنه قد طلب مني ذلك أكثر من مرة، لكنني حتما لن أوافق، أخشى ألا يقيم المستفيد من قصتي تقديرا وتقييما كما أفعل أنا حين أقوم بإخراج نصوصي بنفسي، هذه وجهة نظري، ربما أفكر بالموضوع في مراحل أخرى، فلا أحد يعلم ما الذي يمكن أن يحصل قريبا.

وحول تجربته مع فيلمه الأكثر شهرة والذي أحدث ضجة كبيرة في هوليوود The Sixth Sense، يتحدث نايت فيقول: «لقد كان فيلما سوداويا نوعا ما، لم أرغب في استخدام تلك المقطوعات الموسيقية العاطفية، إلا أنها ظهرت فيه رغما عني، لكنها كانت موزعة بطرق مختلفة وبشكل قدم الكثير للفيلم، فالهدف الأهم والذي يطمح إليه كل مخرج أو أي كاتب للقصة هو أن يأخذ جمهوره معه حيث يذهب بأحداث القصة، إذن فالناحية العاطفية هي الأهم وهي الأقوى في التأثير مهما اختلفت مستويات تأثر الناس عاطفيا وهذا ما حرصت عليه في فيلم The Sixth Sense، ربما لأنني كنت في طفولتي حساسا للغاية وكنت أبدأ بالبكاء حين أرى أحدهم في تألم أو جرح، وربما كنت كتبت قصتي نتيجة لترسب بعض المخاوف من الأشباح منذ أيام الطفولة والقصص المخيفة التي ترويها الجدات، بصراحة لقد كنت ولدا جبانا حتى سن الثانية عشرة، لقد استغرقت كتابة القصة سنة وبيعت خلال أربع ساعات فقط».

لكن ما الذي يجذب شاومالاون للقصة، بحيث يقوم بإنتاجها كفيلم سينمائي؟ يقول: «أشعر باتصال غريب بيني وبين القصة التي أمامي، وأخضعها للكثير من الاختبار والتقييم لأعرف لأي المستويات من عقول المشاهدين يمكن أن أقدمها. لا أخفيكم أنني الآن بدأت أنتقي الأفضل بالنسبة لي بشكل أسرع من ذي قبل، بحكم عدد من التجارب مع الأفلام، قد أستغرق ثلاث سنوات في العمل على إنتاج فيلم ما، لأن العملية ليست بالسهلة، فعملية الانتقاء تمر بالعديد من التعقيدات التي يجب أن أتخطاها قبل أن أقرر مدى صلاحية هذه القصة لأن تكون فيلما ذا مستوى راق يستحق كل الجهد المبذول من أجله. في فيلم The Sixth Sense، شعرت بذلك الاتصال العجيب وتخيلت ردود أفعال الجماهير وكيف سيكون تفنيدهم لما يرونه على الشاشة بطريقتهم الخاصة، يجب أن أوضح نقطة مهمة، أن في فيلم The Sixth Sense كان الاتصال هو العنصر السائد في الحبكة، بمعنى، أن العلاقة بين الطبيب (مالكوم) وزوجته (آنا) كانت تسير بنوع من الاتصال الغريب، كذلك فإن الطفل (كول) كان على اتصال معطل مع الأموات، بل وحتى اتصاله مع والدته (لين) كان شبه معدوم، إذن يجب أن أوضح أن هدفي الرئيس من الفيلم، هو كيفية تعلم كل فرد منا للطريقة الصحيحة للاتصال بالغير، وتعلم كيفية التحدث إلى الأشخاص المهمين بالنسبة لنا والذين نشكل الأهمية ذاتها بالنسبة لهم، على أن يكون هذا الاتصال صادقا وصريحا ويدور حول كل الأمور التي تحتاج إلى توضيح وإلا تهنا في دوامة الحياة وإيقاعها المتكرر».

لقطة من فيلم «الحاسة السادسة»

ينتقل نايت إلى نقطة مهمة، فيقول: «لقد حظي هذا الفيلم بانتشار واسع وحقق أرباحا وصلت إلى ٢١٣ مليون دولار في الولايات المتحدة الأمريكية فقط. وعلى الرغم من أن القصة مبنية على علاقتنا بالأشباح وأرواح الأموات والتي تلمس المشاعر والأحاسيس الإنسانية بشيء من الخوف، فإن الفيلم لم يصنف ضمن أفلام الرعب».

لقد أدخل شاومالاون بتعمد بعض المشاهد المخيفة، وركز بشكل واضح على التفاصيل الدقيقة وقلل من المؤثرات الخاصة وبرر ذلك بقوله: «قد يستغرق الجمهور وقتا طويلا بعض الشيء للوصول إلى التفاصيل الدقيقة، لكنها تبقى حاضرة في ذهن المشاهد متى أراد استعادتها أو متى نبه لها، فلم يعد المتلقي يخاف من ذلك الشخص الذي ينزف فمه دما، بل إن التواصل الحقيقي يكون نابعا من الاتصال من خلال المشاعر والكلمة المؤثرة بل وحتى من خلال النظرة».

وعن سبب اختيار شاومالاون للممثل - بروس ويليس - يقول: «لقد اخترته لأن يمثل النقيضين، يمثل الشدة وكذلك العاطفة، ولا أنكر أنني كنت بحاجة ماسة إلى روحة المرحة ليضفي ولو قليلا من المرح على الفيلم، أستطيع أن أقول إنني اخترت - بروس ويليس - حتى قبل الانتهاء من كتابة القصة! فأنا وقبل ثلاث سنوات وخلال مونتاج فيلمي الثاني Wide Awake قلت للمونتير - أندرو موندشين -، إنني سأقوم بكتابة قصة للسينما تحت اسم The Sixth Sense و بروس ويليس سيقوم ببطولته! وهذا ما حدث بالفعل! وكان الفيلم بكل ما يحمله من توازن بين لحظات سوداوية قاتمة وأخرى مفرحة تعيشها شخصية «ويليس».

يجدر بنا أن نذكر، أن فيلمه الجديد Unbreakable والذي يأخذ المنحى المخيف ذاته ويعاود بروس ويليس القيام ببطولته، يدور حول ذلك الشخص الذي يتعرض لحادث تحطم أحد القطارات فينجو بأعجوبة من بين مائة واثنين وثلاثين راكبا، بل حتى أنه لا يصاب بأي خدوش طفيفة! غير أن هذه المعجزة لم تحدث للمرة الأولى في حياته، فقد تعرض لسلسلة من الحوادث المشابهة والتي يخرج فيها في كل مرة دون أي إصابات تذكر، يلتقي ويليس بعد ذلك بشخص آخر يعاني من هشاشة في العظام تجعله عاجزا عن الحركة بسهولة، فيحاول هذا الأخير إقناع، «ويليس»، بعظمته وقوته.

نايت شاومالاون، الهندي الأصل والذي يحمل الجنسية الأمريكية، نشأ في فيلادلفيا وتعلم في مدارسها الخاصة وحينما بلغ التاسعة من عمره استخدم كاميرا والده الـ ٨ ملم وبدأ بالتقاط عدد من المشاهد وعمل محاولاته الأولى بإنتاج الأفلام بمساعدة عدد من أقرانه الذين كانوا نجوما لأفلامه البسيطة. في سن السادسة عشرة، انتهى من إنتاج فيلمه الأول القصير، غير أنه في السابعة عشرة أعلن وبكل قوة معارضته لدراسة الطب التي أجبره والداه عليها بحكم انه نشأ في منزل يضم أبوين في مجال الطب وفضل دراسة السينما. تقول والدته، إنها كانت متخوفة من أن يسلك هذا الطريق، لأنها ووالده لن يكون باستطاعتهما مساعدته متى احتاج إلى ذلك، ومع ذلك فوالدته تؤكد أن شاومالاون لن يمر في مأزق لأنه شاب ذو عقل راجح ◆

http://www. creativescreenwriting.com/ interviews/ Shyamalain

موقع يحوي على مقابلة مطولة مع المخرج شاومالاون، اضافة الى لقطات من اعماله.

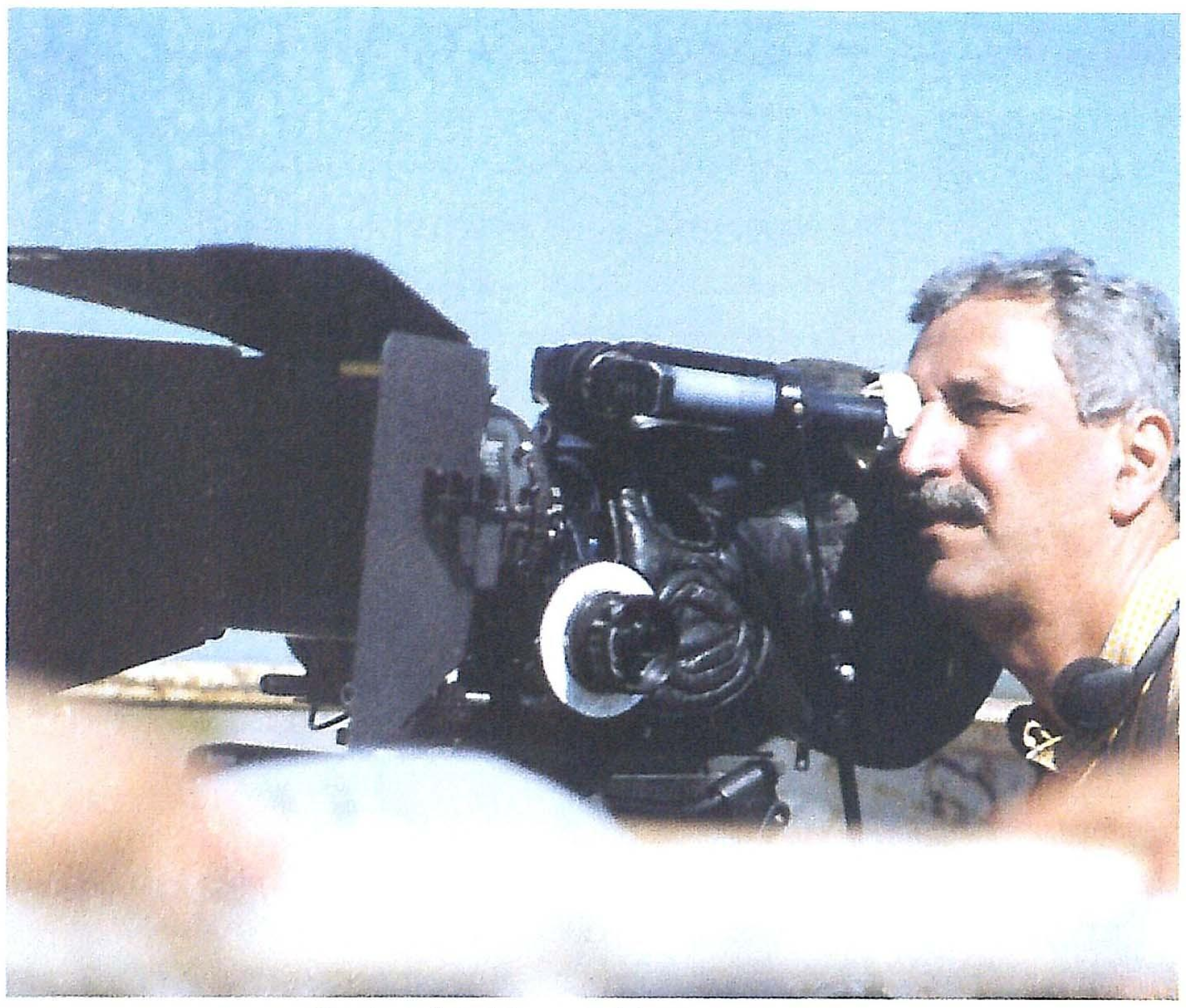
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستلزم الكتابة النقدية عن النتاج السينمائي الوثائقي، الذي حقّقه الثنائي العربي جان خليل شمعون ومي المصري، على مدى سبعة عشر عاما، ضرورة التنبّه إلى معطيات ثقافية وفنية، كخلاصة ما للتجارب التي خاضها كل واحد منهما، والتي حتّمت تعاونا مثمرا بينهما، وأفضت إلى تحقيق أفلام وثائقية احتلت مكانة بارزة في المشهد السينمائي العربي، وأثارت نقاشات ثقافية وفنية متعددة في الدوائر الغربية المعنية بالنتاجات البصرية. ذلك أن هذه المعطيات التي بلورت وعيا فرديا، وإحساسا ثريا بالواقع والتحولات، كما بالذاكرة والتاريخ والنبض الإنساني الحيّ؛ صيغت من عمق الارتباط المباشر والحيوي بمجريات الأحداث في اليومي والاجتماعي والفكري، أي في الثقافي باعتبار «الثقافة» أسلوب حياة ونمط اكتساب المعرفة والوعي والعلم.

نديم جرجورة - لبنان

في أفلام الثنائي جان خليل شمعون ومي المصري...

شهادات تحرس الذاكرة والحلم



جان خليل شمعون خلال تصوير فيلم (طيف المدينة)

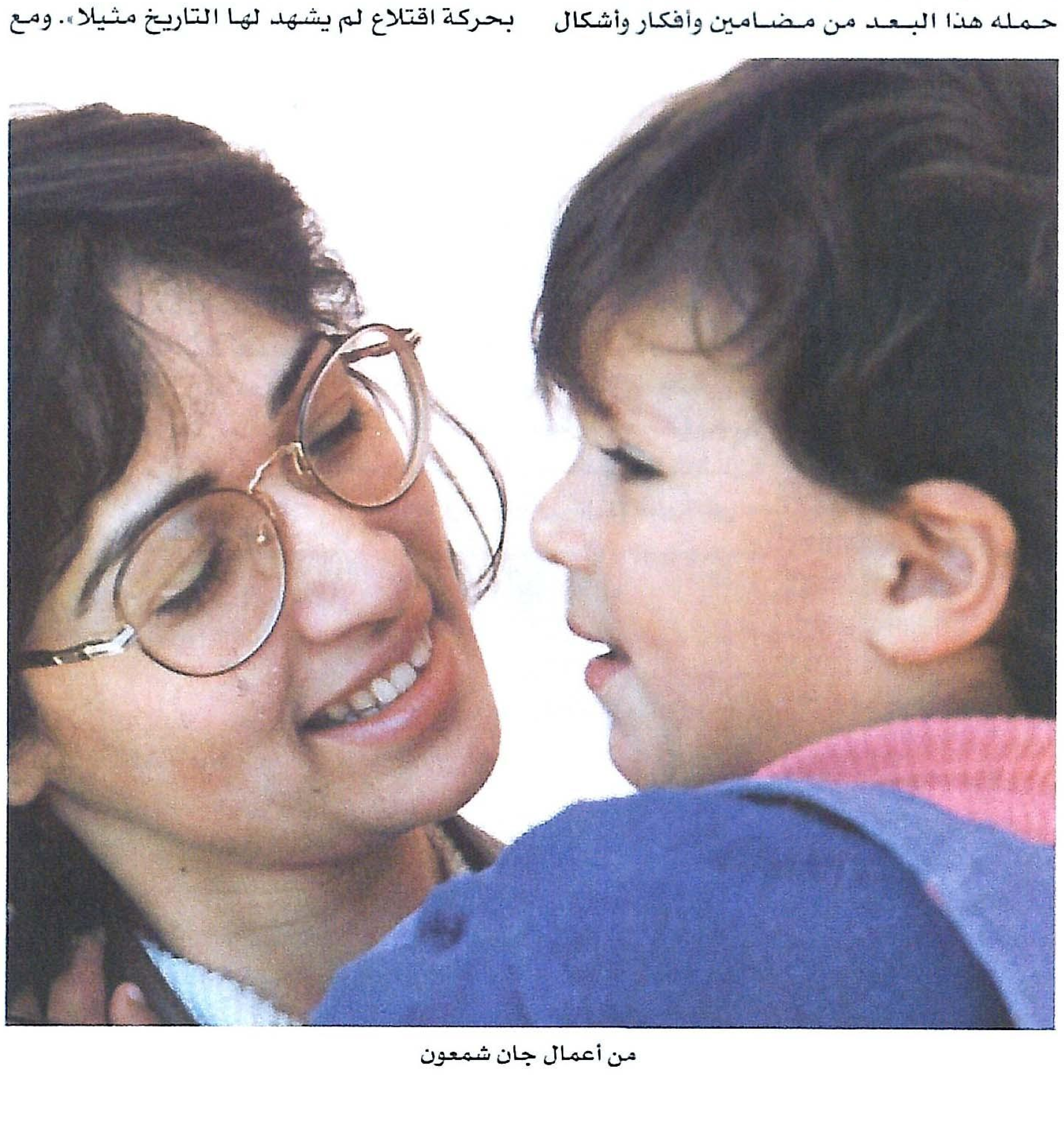
لم تنفصل هواجس شمعون والمصري، الحياتية والثقافية والجمالية، عن المعاينة الدقيقة لمختلف التبدّلات الحاصلة؛ ولم يتناقض الهمّ الفردي مع تطلعات الآخر، على الأقل في العناوين العامة للعمل الثقافي والفني، ولمعنى السينما في مواكبتها حركة المجتمع والناس، وآلية مسارهما وتطوراتهما؛ كما في معالجتها المأزق والوجع والقهر، وربما الأمل أيضا، على المستوى الإنساني العام أولا، وتحديدا اللبناني والفلسطيني. ذلك أن واحدة من الصفات التي جمعت مي المصري بجان شمعون، تكمن في اهتمامهما بـ «تيار سينما الناس»، تلك السينما التي تهتم بالمضمون، على الرغم من أنهما لم يلغيا أبدا موقع اللغة السينمائية في النتاج البصري. ففي التجربة المشتركة بينهما، «الأهم دائما أن نعيش الواقع، لا أن ننطلق من أفكار مسبقة»، كما قالت مي المصري، مضيفة أن «الواقع يفرض اللغة، ويحدد مناخ الفيلم. وقبل أن نفكر في كيفية التأثير في الناس، علينا أن نتأثر نحن أولا». أما وجهة نظر شمعون، في هذا المجال، فتتلخّص بوجوب نقل آراء الناس الذين يتحملون وحدهم وزر المشاكل: «كلما كنا صادقين في ذلك، كان في وسعنا نقل آراء الناس. فأنا لا أستطيع فبركة فيلم ليس له علاقة بالآخرين».

من ناحية أخرى، اعتبر جان شمعون أن «الانسجام القائم بيني وبين مي يرجع، في شكل أساسي، إلى الرؤيا المشتركة، إذ لا خوف حول الواقع والمستقبل والتاريخ»، مضيفا أن ثمة قناعة مشتركة بينهما أيضا، مفادها أن «السينما عمل مجموعة لا فرد»؛ علما أنه أراد السينما «وسيلة لإقامة علاقة مع الناس الذين لا أحد يحكي عنهم».

في أفلامهما المشتركة، انتقلت الكاميرا - التي خاطبت الناس وعكست هواجسهم ومعاناتهم وتطلعاتهم - من حيّز جغرافي إلى آخر. فمن بيروت إلى نابلس، ومن المخيمات الفلسطينية في العاصمة اللبنانية إلى القرى اللبنانية المتاخمة للشريط المحتل في الجنوب، مرورا بمدن فلسطينية لا تزال حاضرة في الوعي الفردي والذاكرة الجماعية: مساحة جغرافية ذات دلالات تاريخية واجتماعية خصبة بالمعطيات الدرامية، تحولت إلى إطار بصري لافت للنظر، في أفلام وثائقية، أنجزها الثنائي شمعون والمصري من عمق النسيج الإنساني الذي شكّل فضاءات أعمالهما.

غير أن الاهتمام بالجغرافيا، كجزء أساسي من الالتزام الثقافي والفني بقضايا الناس والمجتمع، قابله إلحاح البعد التاريخي، بكل ما حمله هذا البعد من مضامين وأفكار وأشكال حياتية وتجارب إنسانية. هذا التداخل بين الجغرافيا والتاريخ، إذا جاز التعبير، لخّصه شمعون بالقول إن اختيار «الجنوب اللبناني»، مثلا، محورا لعمله، تمّ «بصفته (أي الجنوب) الرمز لمحاربة العدو الإسرائيلي»؛ مشيرا إلى أن الجنوب «منطقة يتجاور فيها اللبناني والفلسطيني: اللبناني بمشاكله وقصصه وحكاياته وتاريخه، والفلسطيني بمشاكله الأخرى، وقصصه وتاريخه أيضا». واعتبر شمعون أن المحور «يدور في هذه المنطقة الجغرافية التي تتجاور فيها مشكلتان: مشكلة الجنوبي الذي يهجّر من أرضه، ومشكلة الفلسطيني المهجّر أصلا. والمشكلتان من فعل عدو واحد، هو إسرائيل. وإذا كان الجنوبي يعود إلى قريته وأرضه بعد تهجيره منهما، «أي تهجير داخل الوطن»، فإن الفلسطيني «مهجّر منذ زمن بعيد، بحركة اقتلاع لم يشهد لها التاريخ مثيلا». ومع هذا، فإن كل هذه المشاكل «تتلاقى من خلال هذا الشعور الحاد بالحنين إلى التراث، وبالعلاقة بالوطن، وبالهاجس المستقبلي (...). كل هذه المشاكل واحدة، في النهاية، لأنها تنبع من الإنسان، ومن عذاباته».

هذه الصورة تختصر المضمون الدرامي العام لأفلام جان شمعون ومي المصري. فعذابات الإنسان، اللبناني والفلسطيني، من بيروت إلى تخوم المواجهة اليومية مع الاحتلال الإسرائيلي على مدى اثنين وعشرين عاما متواصلة، انتهت مع الانسحابات الإسرائيلية المذلّة، التي اكتملت فجر الخامس والعشرين من مايو ٢٠٠٠؛ مرورا بالمخيمات الفلسطينية في لبنان وبعض المدن الفلسطينية؛ تكاد تكون واحدة، مادام العدو واحدا.



من أعمال جان شمعون

لقاء الجغرافيا بالتاريخ تأسس، في سينما شمعون المصري، على «الإنسان» (اللبناني والفلسطيني؛ وربما العربي أيضا، الذي تبرز معاناته في صدى المشهد البصري) وعذاباته. فمقابل انغماس المخرج شمعون في «جغرافية» لبنان وبعدها التاريخي، لبنانيا وفلسطينيا، إنسانيا واجتماعيا وحياتيا؛ استمدت المصري من فلسطين الأرض والمجتمع والناس (وهي لم تنقطع عنها، أصلا) مادة لمواضيعها الدرامية التي حوّلتها، كمخرجة، إلى أفلام - شهادات. صحيح أن المصري «عادت» إلى الداخل الفلسطيني («أطفال من جبل النار» و «حنان عشراوي -امرأة في زمن التحدي»)؛ إلا أن فيلمها الثالث كمخرجة، «أطفال شاتيلا»، وأن صوّر أطفال المخيم الفلسطيني في بيروت، الذي شهد واحدة من أبشع المجازر المرتكبة بحق مدنيين، لم يخرج على هذا الإطار «الجغرافي - التاريخي» الفلسطيني - اللبناني. تجدر الإشارة، هنا، إلى أن وقوف شمعون خلف الكاميرا مخرجا، يوازيه تولّي المصري شؤونا إنتاجية تنفيذية؛ في حين أن تبادل المهمات التقنية يفضي إلى نتيجة مماثلة؛ علما أن النقاشات المتنوعة تستمر بينهما، بحثا عن أرضية متينة لتشييد تلك العمارة المشهدية، انطلاقا من البحث في المواضيع المختارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذن، نحن أمام تجربة سينمائية بلغت، في العام ألفين، سبعة عشر عاما من العمل المشترك، سبقتها محاولات فردية خاصة بكل واحد منهما، إثر تخصص أكاديمي رافقته تراكمات ثقافية وفنية متنوعة. ففي العام ١٩٨٣، حقق المخرجان اللبناني جان خليل شمعون (مواليد سرعين - البقاع اللبناني، ١٩٤٤) والفلسطينية مي المصري (مواليد عمان - الأردن، ١٩٥٩) أول فيلم لهما بعنوان «تحت الأنقاض» (أربعون دقيقة. حائز جائزة «لجنة التحكيم الخاصة» من مهرجان فالنسيا في أسبانيا). قبل ذلك، تعرفت المصري إلى شمعون خلال زيارتها الأولى إلى لبنان في العام ١٩٧٧، كان شمعون يعمل حينها في «مؤسسة السينما الفلسطينية». وفي العام ١٩٨١، إثر زيارة أخرى،، بدا أن ثمة ما يجمع المخرجين معا، سينمائيا وحياتيا: فكانت التجربة الأولى شريطا توثيقيا عن أنطون سعادة، قبل أشهر قليلة على الاجتياح الإسرائيلي للبنان، بدءا من السادس من يونيو ١٩٨٢.

لم يأت شمعون أو المصري إلى السينما من فراغ، أو تلبية لنزوة عابرة، أو إشباعا لرغبة مجتزأة. فالسينما لغة تعبير ومجال للقول، أي للمشاركة الحسية في مواجهة التحديات. ولعل أجمل وصف لسينما الثنائي شمعون -المصري، يبقى فيما قاله شمعون نفسه، في حوار منشور في صحيفة «السفير» البيروتية، في السادس عشر من مايو ١٩٨٣: «السينما شيء من تكثيف الزمن. ترى الأشياء المثالية في مجتمع ينقرض في المشاكل والأمراض الاجتماعية، إلى حين يأتيك رجل بسيط ويقابلك، ناطقا الأشياء بحكاية صادقة». في حين أن اختيار مي المصري السينما، نتج إثر انتباهها المبكر إلى دور الصورة في التأثير في الرأي العام؛ فالرغبة في الاكتشاف، والفضول لمعرفة أحوال الناس وأخبارهم، عناصر يمكن أن تتحقق في السينما، التي درستها في جامعة سان فرانسيسكو، حيث سحرتها فكرة «كيف أن تفاصيل الصورة، من إضاءة ومونتاج وغيرهما، تعمل في الرأس، وتؤثر في لا وعي المرء»، مشيرة إلى أن هذا الأمر «أكثر ما قربني إلى السينما».

من جهته، جاء شمعون السينما من دراسات أكاديمية متنوعة، بعضها لم ينجز كاملا، مثل العلوم الاجتماعية، «لأن مادة الإحصاء أزعجتني»، إلى العلوم السياسية والاقتصادية، قبل انتسابه إلى «معهد الفنون الجميلة» في «الجامعة اللبنانية»، إثر افتتاحه في أبريل من العام ١٩٦٦، ليصبح من الجيل الأول الذي درس المسرح في لبنان، إلى جانب نقولا دانيال وموريس معلوف ونزيه قطان وسعد الدين مخللاتي. بعد أكثر من عام بقليل، اندلعت حرب الأيام الستة، ووقعت الهزيمة العربية الثانية، بعد نكبة العام ١٩٤٨. غير أن هزيمة العام ١٩٦٧ كانت بداية تفتح الوعي الفردي والجماعي، الذي ألحَ على مختلف القطاعات التي يتشكل منها المجتمع العربي، طرح الأسئلة، والسعي إلى مواكبة هذا التحول الخطر والجديد في السياق التاريخي العربي، بحثا عن أجوبة ما. الهزيمة نفسها دفعت الطالب الشاب جان شمعون إلى الاهتمام بقضية فلسطين، منطلقا من قناعة بالخط الوطني المستقل، أي البعيد عن أدنى التزامات حزبية مباشرة، المتعاطف مع تيارات يسارية، أبرزها «منظمة العمل الشيوعي»، إلى الحزبين الشيوعي اللبناني والسوري القومي الاجتماعي. آثر شمعون الاحتفاظ باستقلاليته، على أساس أن من يشتغل في مجال الفنون، كالسينما والمسرح، يمتلك أسلوبا خاصا يحتمَ عليه رؤية الأمور بطريقة مختلفة: «إذا كان مستقلا، يستطيع أن يكون أكثر نزاهة»، وبالتالي فإنه يتمكن من لقاء كل المنتمين إلى هذا الخط الوطني، ومن التعبير عن آرائهم، من دون الانتساب إلى هذا الحزب أو ذاك.

في تلك الفترة الدراسية الغنية بدلالاتها المتنوعة غداة الهزيمة، كانت مي المصري تقيم مع أهلها في الجزائر، التي انتقل إليها الوالد المهندس الجيولوجي للعمل فيها. غير أنهم غادروها بعد نحو عام واحد فقط (١٩٦٦) إلى بيروت، حيث تابعت مي دراسة تكميلية وثانوية، قبل السفر مجددا إلى الولايات المتحدة الأميركية، للتخصص الأكاديمي بالفن السابع، ثم التخرج من جامعة سان فرانسيسكو، في العام ١٩٨١، بشهادة دبلوم في الإخراج والتصوير؛ علما أن شمعون أنهى تخصصه الفني بدبلوم دراسات عليا في الفن الدرامي من الجامعة اللبنانية، وشهادة ماجستير في الدراسات السينمائية من جامعة باريس الثامنة. في بيروت، شارك شمعون، الطالب، في نشاطات ثقافية وفنية غالبا ما تمحورت مواضيعها الدرامية وفضاءاتها الاختيارية حول قضايا الساعة، وأبرزها تلك الهزيمة المدوية التي أفضت إلى سؤال البحث عن معنى الهوية والذات والتفاصيل اليومية والحياتية. في المرحلة نفسها، أي في الأعوام الثلاثة الأخيرة من ستينيات القرن العشرين، كانت مي المصري - بمشاركتها الفعلية في الحركة الطلابية الفلسطينية في بيروت - تختبر الحياة اللبنانية في واحدة من مراحل تصاعد المد الفلسطيني المسلح، وتنامي المآزق الاجتماعية والحياتية للمخيمات الفلسطينية المدنية. في حين أن شمعون قرر، أوائل السبعينيات، السفر إلى باريس، حيث كانت انتفاضة الطلاب الفرنسيين في مايو ١٩٦٨ لاتزال عنوانا عريضا للنتاج الثقافي والفكري والفني الذي يعتمل في المجتمع الفرنسي.

مي المصري خلال تصوير فيلم (اطفال شاتيلا)

„ في العام ١٩٩٤ وبعد عرض «رهينة الانتظار» في المهرجان الدولي للبرامج السمعية البصرية في «نيس»، لم تتردد سيدة فرنسية عن إبداء دهشتها، بل ومفاجأتها، إزاء احتلال «إسرائيل» جزءا من لبنان!! “

عشية اندلاع الحرب اللبنانية، في الثالث عشر من أبريل من العام ١٩٧٥، عاد جان شمعون إلى بيروت، التي عرفت، طوال النصف الأول من السبعينيات، غليانا حادا أجَجته أسباب متعددة، منها «المقاومة الفلسطينية المسلَحة» التي ارتفعت وتيرتها إثر التوقيع على اتفاق القاهرة في العام ١٩٦٩، وتنامي الوجود الفلسطيني المدني والمسلح معا، بعد سلسلة الصراعات الدموية الأردنية - الفلسطينية، التي كانت معارك سبتمبر ١٩٧٠ آخرها، انتقل بعدها الفلسطينيون إلى لبنان، حيث التناقضات آخذة في الاتساع بين فرقاء لبنانيين، كما بين بعض اللبنانيين والفلسطينيين؛ من دون تناسي المآزق اللبنانية الداخلية، سياسيا واجتماعيا وثقافيا. فالمرحلة المذكورة خصبة بالهواجس والأسئلة، التي تضافرت جميعها، مع التراكمات السابقة، في بلورة الوعي الفردي لجان شمعون (كما الوعي الجماعي، غالبا)، فإذا به يستجيب لرغبات دفينة في الأعماق، ظلت تدفعه إلى تخوم القول الفني، في أثناء دراسته المسرحية في بيروت، شارك شمعون ممثلا في أعمال مثل «اعرب ما يلي» ليعقوب الشدراوي و «كاليغولا» لأنطوان ملتقى؛ والأبرز «مجدلون»، مع روجيه عساف ونضال الأشقر. ومع اندلاع الحرب، حسم شمعون خياراته نهائيا، وانطلق في رحلة البحث في، وعن، لغة سينمائية تتلاءم مع تحولات المرحلة، وتعاين تفاصيلها، وتفضح خواءها وفسادها، وتكشف حقائقها، من دون تناسي أهمية الجانب الفني والتقني في بلورة سينما وثائقية لبنانية، عرفها لبنان سابقا، من دون التوصل - في تلك المراحل التي اتسمت بما يشبه «البدايات» الدائمة - إلى إرساء قواعد فنية وتقنية محددة، أو إلى بلورة مكانة ثقافية، على غرار المحاولات السينمائية اللبنانية الأخرى، جراء انعدام الشروط الإنتاجية الضرورية، وغياب البنى التحتية التي تحتاج إليها الصناعة السينمائية.

لا يمكن التغاضي عن تلك البدايات الحاسمة في مسار جان شمعون. فمنذ العام ١٩٧٦، حين انفلشت الحرب ممزقة الجسداللبناني، في الأزقة والمنازل، بين الناس والذوات البشرية، وفي الروح والبناء الحجري؛ بدأ شمعون يترجم تطلعاته والأفكار في أعمال فنية مختلفة، إلى جانب سينمائيين لبنانيين يعود الفضل إلى جهودهم الجبارة في إيجاد ما بات يعرف بـ «سينما لبنانية بديلة»، أمثال برهان علوية ومارون بغدادي وجوسلين صعب وفؤاد نعيم ورندة الشهال وآخرين. معهم، بدا أن العمل جار، بشكل جدي للغاية، وعلى الرغم من المعوقات المختلفة، لإيجاد لغة سينمائية تجديدية تخاطب الذات اللبنانية، غارفة من معاناتها أسئلة اليومي والحياتي والمعاش؛ فإذا بالفيلم الوثائقي اللبناني يبدأ خطوات «ثابتة» باتجاه معاينة نبض الشارع والناس والمجتمع، بمختلف التفاصيل والهواجس، لبنانيا وعربيا. ذلك أن «رأي الناس هو الأهم»؛ وهو قول كاد يتحول إلى شعار ما لمرحلة سينمائية، ولجيل من السينمائيين اللبنانيين، أرادوا أن تنطق الكاميرا أوجاع الناس وآمالهم، وتحولات المجتمع العربي وذاكرته وآفاقه المستقبلية أيضا، مع التنبه الدائم إلى الجانب التقني والفني، بحيث إن الفيلم الوثائقي اللبناني سعى إلى تطبيق تلك المقولة النقدية التي طرحها جون غريرسون في العشرينيات، حين أطلق للمرة الأولى تعبير «وثائقي» في النقد السينمائي، واصفا الفيلم الوثائقي بأنه «معالجة الأحداث الواقعية الجارية بأسلوب فيه خلق فني».

هل توصل جان شمعون، مع مي المصري فيما بعد، إلى تحقيق هذه المعادلة الثقافية والفنية بين النبض الإنساني الحي، في لبنان وفلسطين، وبين بنية الشريط الوثائقي الجمالي؟ وقبلا، هل يمكن اعتبار أفلامهما فلسطينية أم لبنانية، أم يفترض على النقد الاكتفاء باعتبارها أعمالا عربية ذات إنتاجات أوروبية مشتركة؟

خارج إطار الاتفاق المعهود، عادة، بنسبة السينما إلى الجهة المنتجة، بغض النظر عن جنسية المخرج أو الممثلين أو الفنيين والتقنيين العاملين على إنجاز هذا الفيلم أو ذاك؛ فإن «جنسية» أعمال شمعون والمصري تندرج في إطار الالتزام الإنساني، اللبناني والفلسطيني، بعيدا عن التفاصيل التقنية البحتة؛ علما أن الثنائي نفسه أسس شركتي إنتاج، هما «ميديا للتلفزيون والسينما» المتخصصة بالإنتاج الفني، و «نور للإنتاج»، اللتين ساهمتا في إنتاج أعمالهما الوثائقية. أضف إلى ذلك، انغماس المضامين الدرامية في الهمين اللبناني والفلسطيني إلى درجة يمكن معها، ببساطة لا تقلل من أهمية المعالجة والالتزام، اعتبار أي من أفلامهما «لبنانيا - فلسطينيا - عربيا».

التنويعات التي صاغها شمعون والمصري، والتي ابتكرا لها، أحيانا، أشكالا مختلفة للقول والتعبير، نجحت - إلى حد بعيد - في خلق مثل هذا التوازن المطلوب، انطلاقا من عمق المعاينة الحسية للتجربة الإنسانية، في معطياتها وأبعادها العربية. لا يتردد الثنائي السينمائي عن الاعتراف بضرورة تجاوز الشكل البصري

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمصلحة المضمون، أي للفكرة التي يريد إيصالها إلى الناس وإقناعهم بها: علما أن مادة أي فيلم من أفلامه تستمد من واقع هؤلاء الناس أنفسهم، ومن قناعاتهم ويومياتهم. فالأهم ـ كما يبدو، يبقى في ضرورة أن تكون أدوات التعبير واضحة: «الصورة والصوت. منهما تكتسب قدرتك على التعبير والوصول إلى هدفك النهائي». من هنا، يتخطى شكل السينما اعتبارات وصفه بالتسجيلي/ الوثائقي أو الروائي. فالمهم تجسيد الفكرة، وإيصالها إلى من يشاء. غير أن عدم الاكتراث المطلق بالشكل السينمائي، لا ينفي اهتماما به، يتساوى مع بنية النص البصري: «حتى في التطبيق - تقول المصري - لا أشعر أن السينما التي حققناها هي محض تسجيلية. ذلك أنك تستطيع أن تروي قصة من خلال الناس، ويستطيع منطوقها أن يكون أكثر تأثيرا من السينما الروائية». أما بخصوص تعبير «تسجيلي»، التي ترد مرارا في النقد السينمائي العربي، فإن الثنائي شمعون والمصري نادرا ما يستخدمه، لأنه «يعطي فكرة أنك تسجل، من دون أن تشارك»؛ لذا فإنهما اختارا صفة أقرب إلى نتاجهما الفني، وهي «توثيقي - روائي»، حيث يمكن للناس أصحاب القصة أن يشاركوا في صوغ النص وكتابته، «كما هناك مجال واسع للتجريب، من خلال ما تفرزه العفوية واللحظة غير المتوقعة»؛ لكن، «إذا كان الناس عفويين أمام الكاميرا، فالسينما لا تجاريهم بالمستوى نفسه من العفوية. بمعنى أن الإضاءة تتدخل في تحضير اللقطة، وتحديد إطارها، وتوفير الجو الملائم للتصوير، من دون أن يشعر الناس أنهم جزء من هذه العملية التقنية».

في الأعوام القليلة الأخيرة من السبعينيات، وبينما تابعت مي المصري دراساتها الأكاديمية في سان فرانسيسكو، خاض جان شمعون معركته الثقافية والفنية، باحثا في تفاصيل المجتمع اللبناني عن مكامن الخلل والاهتراء، بهدف تشريحهما وفضحهما، وطرح أسئلتهما، والحث على إيجاد أجوبة. كانت محطة التلفزيون اللبناني الرسمية مجالا أراده بعض السينمائيين اللبنانيين، في بدايات مساراتهم المهنية، منبرا حقيقيا للتواصل مع المشاهدين أبناء هذا المجتمع المدمر اجتماعيا واقتصاديا وحياتيا، والمحبط إنسانيا ونفسيا. والأعمال التي أنجزت حينها، خاطبت الناس أنفسهم الذين كانوا مادة تلك الأعمال. فإلى جانب السينمائي الراحل مارون بغدادي، متعاونا مع فؤاد نعيم على تطويع الشاشة الصغيرة في خدمة القضايا الإنسانية: حمل جان شمعون الكاميرا التلفزيونية، ونزل إلى الشارع، وراح يستفتي الناس حول واقع الحرب، في برنامج أسماه «الناس والأحداث»، عرض يوميا على مدى ثلاثين حلقة: «كنا نستعمل أبسط المعدات»، كما قال شمعون، الذي أضاف أن هذا البرنامج «شكّل أول احتكاك فعلي لي مع الناس».

لابدّ من الإشارة هنا، إلى أن هذا البرنامج - الذي يشبه سلسلة الحلقات التي أنجزها بغدادي ونعيم، ضمن الاتجاه الإنساني نفسه تقريبا - اخترق، بمعنى ما، «الحاجز الحديدي» الذي اعتادت السلطة السياسية الحاكمة أن ترفعه بينها وبين أبسط واجباتها الوطنية: الاستماع إلى الناس، ومعاينة الواقع الإنساني بكل أزماته وتفاصيله، وإيجاد حلول جذرية. لكن، بسبب علاقة التواصل الحسي التي أنشأها البرنامج مع الناس ومشاكلهم، أوقفت السلطة - التي «استقالت»، أصلا، من معنى حضورها الاجتماعي والحياتي - عرض حلقاته، بعد تحوله إلى «مرآة» صادقة وشفافة لحكايات الناس الموجعة والمقلقة. فالصوت ارتفع عاليا، وربما أكثر من أن تتحمّله هذه السلطة، مطالبا بالحق والعدالة، عبر كاميرا لم تكتف بالنقل العادي، بل تعدته إلى عمق التفاصيل الحساسة. وكما في التلفزيون، كذلك في «الإذاعة اللبنانية»: ففي العام ١٩٧٦، التقى جان شمعون وزياد الرحباني في برنامج إذاعي بعنوان «بعدنا طيبين قولوا الله»، حول يوميات «الحرب الأهلية اللبنانية»، على مدى ثلاثة أشهر متتالية.

في حين أن التعاون بينهما (إلى جانب الصداقة الشخصية التي تربطهما)، استمر حتى «بالنسبة لبكرا شو» (١٩٧٩)، عندما أنجز شمعون فيلما بالأسود والأبيض، مدته خمس دقائق فقط، بمنزلة إعلان عن المسرحية، كان يعرض في الصالات اللبنانية قبل بدء الأفلام.

مع مصطفى أبو علي، حقّق شمعون «تل الزعتر» (١٩٧٦)، ثم «أنشودة الأحرار» الذي أنجزه منفردا في العام ١٩٧٨، مصوِّرا إياه في هافانا، خلال مهرجان الشبيبة والطلبة، وأراده تحية لحركات التحرّر في العالم (وهو شريط صور وموسيقى، من دون تعليق).

إذا، كان «تحت الأنقاض» أول فيلم تعاون جان شمعون مع مي المصري على تحقيقه. فالاجتياح الإسرائيلي للبنان، الذي أخضع بيروت لاحتلال ومعاناة ومساع حثيثة إلى إذلالها وقهرها، دفع بهما إلى تصوير حي لجوانب من الحياة اللبنانية، من دون تناسي الحالة الفلسطينية. التقط الشريط آثار تلك الوحشية العنصرية، التي جعلت بيروت ساحة للخراب والجثث والدموع، قبل أن تنتفض على أساليب اضطهادها ومضطهديها الصهاينة. مع «تحت الأنقاض»، بدا واضحا أن الثنائي شمعون والمصري اختط مسارا سينمائيا، لم يبق أسير لحظته الآنية، بقدر ما تحوّل إلى شهادة حيّة تحرس الذاكرة والحلم، سرعان ما تبلورت معطياتها الفنية عبر ثمانية أفلام وثائقية متتالية (يذكر أن العام ألفين شهد ولادة أول فيلم روائي طويل يخرجه جان شمعون بعنوان «ظل المدينة»، تناول فيه تفاصيل من الحرب اللبنانية)، غاصت في شؤون الهمّين اللبناني والفلسطيني، وشجونهما.

> توصلت أفلام شمعون والمصري إلى احتلال مكانة بارزة في المشهد الثقافي والفني الغربي، خصوصا أن تعاونهما مع محطتي «بي بي سي» و «القناة الرابعة» البريطانيتين، سمح لهما بعرضها على الشاشة الصغيرة في أوقات تستقطب نسبة عالية من المشاهدين

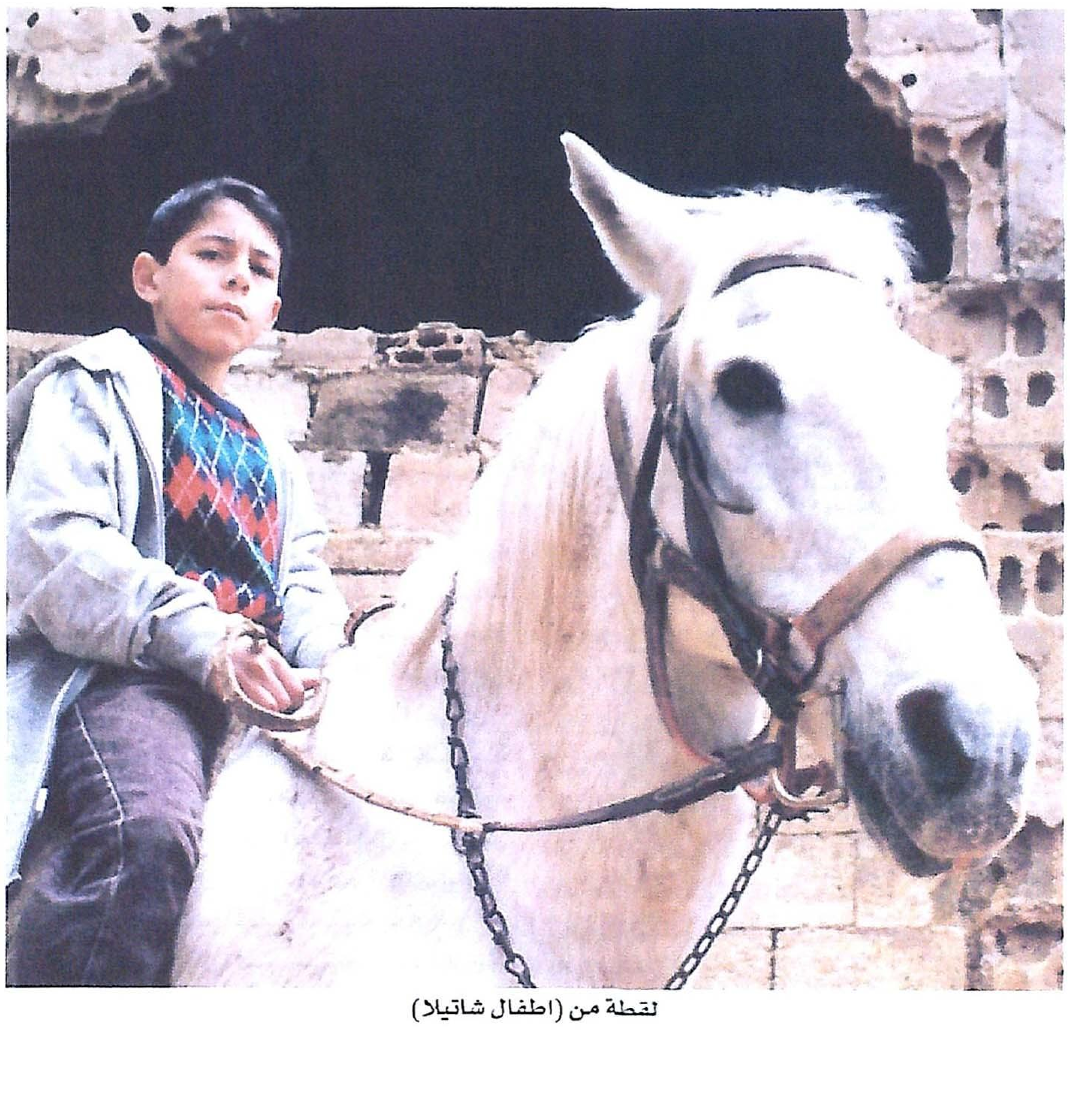
على الرغم من تركيزه، في جزئه الأخير، على خروج الفلسطينيين من لبنان، لم يقتصر مضمون «تحت الأنقاض» على «الجانب الفلسطيني من قضية بيروت»، كما علّق أحد النقاد السينمائيين. فالقصة تتناول حكايات الناس الذين عانوا وحشية المغتصب الصهيوني (وعملائه، فيما بعد)، والذين حوصروا وأهينوا وتعرّضوا للجوع والخوف والقلق، بعيدا عن القضايا الطائفية والعنصرية الضيقة.

بعد ذلك بثلاثة أعوام، حقّق شمعون والمصري «زهرة القندول» (سبعون دقيقة، حائز على جائزة «لجنة التحكيم الخاصة» في مهرجان فالنسيا في أسبانيا، وجائزة النقاد في «أيام قرطاج السينمائية» في تونس، وجائزة «لجنة التحكيم الخاصة» في مهرجان دمشق السينمائي)، الذي انتقل إلى الجنوب اللبناني، كاشفا جوانب من الحياة اليومية التي تعيشها المرأة الجنوبية، وملتقطا نواحي من التراث الثقافي في صلب التقاليد الإنسانية الخاصة بالجنوب اللبناني. وإذا مال الفيلم إلى قراءة الدور الذي لعبته المرأة الجنوبية في مواجهة التحديات ومعاندة القدر، فإن «زهرة القندول» رسم صورة حسية لمعنى التعلّق بالأرض، ولصورة الوطن في مخيلة الجنوبيين، على خلفية البحث في مدى ارتباطهم بفكرة الوطن ودفاعهم عن الفكرة والوطن معا، إزاء التجاهل واللامبالاة اللذين وسما سلوك السلطة الحاكمة في كيفية تعاطيها مع الجنوب والجنوبيين. وإذا ارتكز «زهرة القندول» على فكرة مقاومة الاحتلال الإسرائيلي لجزء من الجنوب اللبناني، فإن النساء فيه «لعبن دورا في صوغ لغته الجمالية».

في العام ١٩٨٨، قدّم شمعون والمصري «بيروت - جيل الحرب» (خمسون دقيقة. جائزة «التفاحة البرونزية» في مهرجان الفيلم الوثائقي في نيويورك). معه، عاد المخرجان إلى بيروت، إلى العاصمة - المدينة الرازحة تحت ثقل الحرب الأهلية، وفضائها الجحيمي، والتي تستمر معاناتها في أشكال يومياتها. لم يتنصل المخرجان من الموقع المتميّز لبيروت في قلب الصراع المرتبط، بشكل أو بآخر، بالنزاع العربي - الإسرائيلي، وبالقضية الفلسطينية. فبعد ثلاثة عشر عاما على اندلاع الحرب اللبنانية، كان لابدّ لهذا الثنائي السينمائي من الغوص، مجددا، في تفاصيل الحيّز الاجتماعي والنفسي والإنساني، عبر ترك حرية القول والحركة والتعبير لثلاثة أجيال عاشت هذه الحرب، فكانت وقودها؛ وانغمست في لعبة الموت والدمار، فكانت أدواتها، خصوصا أن هذه الأجيال المختارة من عمق التفاصيل والمعاناة، عاينت الحرب من داخلها، وشاركت فيها، فإذا بالفيلم يتحسس هواجسها وأحلامها ومعاناتها.

لا يتوانى الفيلم عن قراءة الخط الرابط بين الواقعين اللبناني والفلسطيني. فـ «بيروت - جيل الحرب» صوّر أجيالا متفرقة من أبناء هذه الحرب المدمّرة، كالأطفال الذين يلعبون الحرب ببنادقهم الخشبية، أو المقاتلين من غربي العاصمة وشرقها، الذين يستسلمون لنشوة الحشيشة، ويتهكّمون على أنفسهم وزعمائهم وخصومهم؛ غير أن الحيّز الفلسطيني يظهر بخروج الفلسطينيين «من كبوة الحصار في شاتيلا، مطالبين العالم ومن حولهم بألا ينسوا أنهم ما زالوا أبناء هذه الأرض التي يهللون، هذه الأيام، لانتفاضتها»، كما كتب الناقد السينمائي اللبناني محمد سويد في «السفير» البيروتية (١٦ - ١ - ١٩٨٩)، في إشارة إلى «انتفاضة الحجارة» التي اندلعت في فلسطين المحتلة، بدءا من التاسع من ديسمبر من العام ١٩٨٧.

هذه الانتفاضة نفسها تجسدت، في بعض جوانبها، في شريط أخرجته مي المصري، بعنوان «أطفال جبل النار» (نال «الجائزة الذهبية» من «مهرجان القاهرة للأفلام والبرامج التلفزيونية»، و «جائزة الجمهور» من «مهرجان المرأة» في فرنسا؛ كما حصل على تنويه خاص من مهرجان واشنطن). فالانتفاضة - التي حملت أوصافا عدة، يبقى أبرزها «انتفاضة أطفال الحجارة» - بدت كأنها المشروع الثوري الشعبي الأقدر على تحويل مسار الصراع الفلسطيني - الإسرائيلي، في الأراضي الفلسطينية التي احتلها الكيان العدو في حرب الأيام الستة؛ كما أن الانتفاضة بلورت الخطاب الميداني المتحرّر من الشعارات الفارغة، وحافظت على «نقاء» المعركة الوطنية والقومية الأصيل، بالابتعاد عن لغة الدم والقتل



لقطة من (اطفال شاتيلا)

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والجثث في صراعها مع العدو الإسرائيلي. وأثبتت قدرة هؤلاء «الأطفال» على صنع التاريخ الجديد للمنطقة.

لم يكن من الممكن على مي المصري وجان شمعون أن يتجاوزا «الخطاب» الثوري الشعبي والمفاعيل الإنسانية التي أفرزتها تلك الانتفاضة؛ أو أن يتجاهلا المعاني السامية التي صاغها أطفال «جبل النار» في نابلس تحديدا، من واقع يومياتهم المصقولة ببراءة أعمارهم ووهج أحلامهم وتألق عيونهم المتطلعة بقوة نحو المستقبل الذين يريدون، والذي يصنعون. من هنا، لم تتردد مي المصري في حمل الكاميرا، والعودة إلى مسقط رأسها نابلس، والدخول في نسيجها الاجتماعي والبشري، مع كل المعوقات الناتجة عن فرض الكيان الإسرائيلي أنظمة قمعية جائرة. في نابلس، التقت المصري معارف وأحبة، واستعادت معهم ذكريات وخبريات، وعاشت إلى جانبهم المواجهة اليومية، وعاينت التفاصيل التي ربما لا ينتبه إليها الإعلام، مع أن مثل هذه اليوميات والتفاصيل كانت الجزء الأهم في المسار النضالي الحقيقي الذي أوصل الانتفاضة إلى لحظة تغيير مجرى العلاقات بين فلسطينيي الداخل والاحتلال الإسرائيلي، مما جعل من الحيز الجغرافي نصا تاريخيا مختلفا.

على الرغم من التزام «أطفال جبل النار» رؤية ذاتية ليوميات مدينة ومجتمع وناس، عرفت مي المصري كيف ترسم قسوة الاحتلال المنتقل من جيل إلى آخر، وكيف تلتقط نبض الطفولة وحكاياتها، تلك الطفولة التي نشأت من القلق الطالع من عمق العذاب. فالمصري لم تكتف بخليط اعتيادي بين الخاص والعام، بل انطلقت أصلا من إلغاء الحدود الفاصلة بينهما، عاملة على ابتكار مفرداتها البصرية في تصوير نابلس وأزقتها وأحيائها القديمة، حيث الطفولة «تحلم ببراءتها المغتصبة، وتطمح إلى إشراق أيامها الآتية»، وحيث الكاميرا «تلتقط العنف الضاغط على سكانها، وتعبّر عن لمسات إنسانية لأطفالها كي تضفي على الانتفاضة بعدا وطنيا متجذرا في قلوب أبنائها» (من التقديم الذي وضعه «مسرح بيروت»، بمناسبة إحيائه أسبوع أفلام شمعون والمصري، بين التاسع والثاني عشر من يناير ١٩٩٥).

لم يمض وقت طويل على اندلاع الانتفاضة الفلسطينية، قبل أن تلتمس مي المصري طريقها إلى نابلس. فالمدينة اعتبرت، في الأعوام القليلة الأولى من الانتفاضة، إحدى أكثر المدن الفلسطينية صخبا شعبيا في مدّ هذه الثورة الشعبية المختلفة بالأبناء الذين عاد بعضهم شهيدا وسم تاريخ المنطقة بنبرة النضال الأسمى. وإذا كان «أطفال جبل النار» من إنتاج العام ١٩٩٠، إلا أن المصري أمضت أشهرا في نابلس، حيث عاشت «الحياة الطبيعية» لناس المجتمع الفلسطيني المقاوم، وهي حياة تغيب فيها الفواصل بين النضال والمواجهة وصوغ أشكال متجددة للتحدي، وبين العمل على تأمين متطلبات اليومي والمعاش.

بعد ذلك عاد جان شمعون ومي المصري إلى الموضوع اللبناني، وإلى مناخات الحرب وتأثيراتها المختلفة. ففي العام ١٩٩٢، أنجز «أحلام معلّقة» (خمسون دقيقة. «الجائزة الكبرى» من مهرجان «صورة العالم العربي» في باريس، و «الجائزة الذهبية» من «مهرجان دمشق السينمائي»)، وهو أربع روايات لأربع شخصيات لبنانية، خاضت كل واحدة منها تجربة ما، واجتمعت أحلامها المعلّقة على نهاية الحرب الملتبسة والغامضة، وعلى تلك المتاهة التي ارتسمت في أفق العلاقة بالوطن المنقوص. غير أن هذه الشخصيات لم تلتق وجها لوجه، باستثناء المقاتلين اللذين تواجها خلال الحرب، بسبب انتماء كل منهما إلى المعسكر النقيض.

وداد حلواني في (احلام معلّقة)

في «أحلام معلّقة»، طرحت أسئلة الحرب والمستقبل، على خلفية الصدى الأعنف للسنوات الخمس عشرة التي أحرقت الوطن بنار الأحقاد والتمزّقات، والتي أدّت إلى شرخ لم يلتئم حتى الآن. أما الذين طرحوا هذه الأسئلة، فهم: وداد (حلواني)، التي خطف زوجها منتصف الثمانينيات بطريقة غامضة، كما آلاف اللبنانيين وغيرهم، ولم يعرف عنهم شيء حتى اليوم؛ ورفيق (علي أحمد)، المسرحي اللبناني الذي تجوّل مع كاميرا شمعون والمصري بين أنقاض المسارح والصالات المدمرة، متسائلا عن معنى الحرب وسط الخراب والموت والقلق؛ ثم هناك نبيل ورامبو، اللذين تقاتلا بشراسة، قبل أن يصبحا صديقين. فعبر صداقتهما الجديدة، برزت أسئلة الذاكرة والدمار والجنون والمستقبل.

العفوية (المبطّنة) التي وسمت كلام نبيل ورامبو، لم تلغ أهمية تساؤلاتهما المشحونة بهموم الحاضر والغد؛ ولا تختلف كثيرا عما قاله رفيق ووداد، وإن بدوا أكثر اشتغالا على مضمون نصهما. ذلك أن انغماس رفيق في العمل الثقافي والفني، أتاح له إمكان التعاطي المباشر مع مادته، بحرية المبدع القلق والشغوف، أمام كاميرا هي -في المحصّلة الأخيرة - مرآة الذات والمدينة والذاكرة. في حين أن وداد لم تخرج على هدوئها الذي يغلّف غضب عشرات المئات التائهين في دهاليز الوطن والسلطة، بحثا عن مصير أحبائهم المخطوفين. فالعفوية تعني براءة السؤال والمواجهة، كما تعني تحرّرا حقيقيا من وطأة الأجوبة المعلّقة والملتبسة، كتلك الأحلام المبتورة.

> ”خارج إطار الاتفاق المعهود، بنسبة السينما إلى الجهة المنتجة، فإن «جنسية» أعمال شمعون والمصري تندرج في إطار الالتزام الإنساني، اللبناني، الفلسطيني“

يكاد «رهينة الانتظار» (١٩٩٤، خمسون دقيقة. «الجائزة الفضية» من «المهرجان الدولي للبرامج السمعية - البصرية» المعروف بـ «فيبا»؛ وجائزة اتحاد السينمائيين من مهرجان الاسماعيلية في مصر)، لا يختلف عن «زهرة القندول»، لجهة البحث عن الموقع الاجتماعي والنضالي للمرأة اللبنانية الجنوبية، على تخوم المواجهة اليومية مع الاحتلال الإسرائيلي. فالدكتورة ليلى نور الدين قررت العودة إلى الجنوب، بعد تخصصها الطبي في الخارج، كي تمارس مهنتها مع الناس، تأكيدا على التزامها الإنساني والعلمي همومهم وتحديات المرحلة. لكن الفيلم لا يصوّر، فقط، الواقع المتاخم للموت اللبناني عبر مجازر الإسرائيليين، بل يفتح نقاشا حول الجمهورية الإسلامية في لبنان، كما حول العدالة والحق، عبر حوار الطبيبة ليلى وشقيقها الأصغر. من ناحية أخرى، روى الجنوبيون للكاميرا حكاياتهم مع الخوف والموت؛ فالنساء يبكين، والرجال يعيشون دموعا صامتة أمام غياب كل هذا العمر، عبر هدم البيوت والأعمار؛ في حين أن الأطفال يضيعون بين الدم وكتب المدرسة، وسهر الأهل خوفا من نيران العدو، وحرصا عليهم.

تولّت مي المصري إخراج الفيلمين الوثائقيين الأخيرين، اللذين أدار جان شمعون تنفيذ إنتاجهما: «حنان عشراوي، امرأة من زمن التحدي» (١٩٩٦) و «أطفال شاتيلا» (١٩٩٨). في الأول، رسمت صورة حية لعشراوي، في يوميات حياتها العائلية والوطنية، كي تدخل أكثر في هذا النسيج الاجتماعي والثقافي والحياتي للمجتمع الفلسطيني القابع تحت نير الاحتلال، وبالتالي كي تستنبط ملامح العلاقات الفلسطينية - الإسرائيلية، خصوصا على مستوى حركات السلام والنقاشات المفتوحة بصدد تفعيله. وفي الثاني، تجوّلت الكاميرا في مخيم شاتيلا اللبناني، الذي شهد مجزرة الرابع عشر من سبتمبر ١٩٨٢، واستعادت صور الذاكرة والطفولة، أي الماضي والمستقبل، في لقائهما عند لحظة الاكتشاف: فالطفل الفلسطيني، الذي يعيش في المخيمات اللبنانية، يكتشف معنى الحياة والاستمرار، عبر إيغاله في التواصل مع الذاكرة الجماعية، من دون الانقطاع عن الآني واليومي. هذا الطفل ولد وكبر على تخوم المواجهة الحتمية مع الذاكرة، ولكن باتجاه المستقبل أيضا، كأنه على تماس مباشر ودائم مع حقائق ووقائع، تأخذه أحيانا إلى ماضيه من خلال حكايات الأجداد، وتدفعه أحيانا إلى صنع مستقبله وأحلامه، وإلى تصوير فلسطين كما يرغب ويشعر بها.

لا تدّعي هذه القراءة أكثر من محاولة جادة لفتح نقاش ثقافي وفني، يطال النتاج السينمائي الوثائقي الذي حققه الثنائي جان شمعون ومي المصري. ففي مقابل الإيغال الدرامي بقضايا الناس والمجتمع والذاكرة والتفاصيل الحياتية والمستقبلية، في لبنان وفلسطين؛ بدا الشكل البصري ملائما في احتوائه كل هذه التساؤلات المصيرية. وعلى الرغم من التشابه شبه المطلق، في اعتماد النسق الوثائقي للحكاية المختارة؛ وإزاء التركيز الدائم على المواضيع نفسها؛ فإن شمعون والمصري لا يترددان في تطويع الهمّين اللبناني والفلسطيني، بكل أشكالهما والأنواع، ضمن أشرطة سينمائية وثائقية سرعان ما أصبحت «شهادة حية».

في المقابل، توصّلت أفلام شمعون والمصري إلى احتلال مكانة بارزة في المشهد الثقافي والفني الغربي، خصوصا أن تعاونهما مع محطتي «بي بي سي» و «القناة الرابعة» التلفزيونيتين البريطانيتين، سمح لهما بعرضها على الشاشة الصغيرة، كما على شاشات تلفزيونية أوروبية وأميركية عدة، أحيانا في أوقات تستقطب نسبة عالية من المشاهدين؛ مما أدّى إلى بلورة تواصل ما بين قضايا لبنانية وفلسطينية، وبين مجتمع يكاد لا يعرف سوى نظرة أحادية تختصر واقع منطقة الشرق الأوسط بحسب الخطاب الصهيوني. ففي العام ١٩٩٤، مثلا، بعد عرض «رهينة الانتظار» في «المهرجان الدولي للبرامج السمعية - البصرية» في «نيس» الفرنسية، لم تتردّد سيدة فرنسية عن إبداء دهشتها، بل مفاجأتها، إزاء «احتلال إسرائيل جزءا من لبنان». فعلّق شمعون على ذلك بالقول إن هؤلاء الغربيين يتفاجأون «بوقائع لا يعرفونه؛ بوقائع يقدّم إليهم بأسلوب الطرح الواقعي، وهم ليسوا معتادين عليه».

هامش:

كل التعليقات الخاصة بالمخرجين جان شمعون ومي المصري وردت في حوارات صحافية نشرتها الزميلتان اللبنانيتان «السفير» (١٦ - ٥ - ١٩٨٣؛ ١٦ - ١ - ١٩٨٩؛ ٣١ - ٨ - ١٩٩٣؛ ٤ - ١٠ - ١٩٩٣؛ ١٩ - ٧ - ١٩٩٤؛ ٢٣ - ٢ - ١٩٩٥و ١٩ - ٥ - ١٩٩٨) و «نداء الوطن» (٢٨ - ٣ - ١٩٩٨ و ٢٣ - ٥ - ١٩٩٨) ◆

http://www.aff.org

صفحة تختص بمسيرة السينما العربية. تعرض في هذا الموقع قائمة كاملة للأفلام العربية المختارة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حينما خرج فيلم «تجارة» Traffic بجائزة «غولدن غلوب» كأفضل سيناريو، وهي الجائزة التي توزعها منذ العام ١٩٣٥ «جمعية هوليوود للمراسلين الأجانب»، لم يكن ذلك ناتجا عن مدى حب أعضاء الجمعية، وبينهم لفيف من النقاد العالميين، بالفيلم. فجائزة أفضل فيلم درامي، وهو القسم الذي نافس فيه «تجارة» خمسة أفلام أخرى، ذهبت إلى «مصارع» Gladiator وهو فيلم موزع الاهتمام بين أن يكون ترفيها تجاريا، وأن يكون تنفيذا فنيا لنوع من الأفلام (نوع الملاحم التاريخية) كان اختفى قبل عقود. «تجارة» هو أصعب كتابة من العديد من السيناريوهات التي ترجمت إلى أفلام في الأشهر القريبة الماضية. قام به ستيفن كاغان مستوحيا المادة من حلقات تلفزيونية بريطانية بلغت مدة عرضها تسع ساعات كتبها سايمون مور ودارت حول تجارة المخدرات بين باكستان وبريطانيا.

من فيلم - Cast Away - المعزول

هوليوود - محمد رضا

من الأدب والذاكرة وتطبيقا على أحدث الأفلام

المسارات المختلفة للسيناريو

المهمة الأولى التي تمثلت أمام كاغان هي تغيير الموقع من باكستان وبريطانيا إلى المكسيك وأميركا، وهذا جنبا إلى جنب تلخيص المادة الهائلة التي وفرها سيناريو سايمون مور في مدة زمنية مقبولة سينمائيا (مدة عرض الفيلم ١٤٧ دقيقة).

لكن ذلك لم يكن كل شيء أمام كاغان، إذ إن السيناريو يتألف من أربع قصص متوازية بعض شخصياتها لا يلتقي مطلقا والشخصيات الأخرى. هذه القصص إذ تسير غالبا على نحو متواز كما سكك الحديد، عليها أن تعكس وتبلور حكاية واحدة متعددة الأطراف: تجارة المخدرات من المنشأ، حيث يتم التصدير، وصولا إلى المدمن.

وهذا كله يمر عبر الموزع ورجل القانون. الأول يحاول أن يواصل تجارته مستخدما كل وسيلة تهريب ممكنة، والثاني يحاول محاربة التجارة واجدا نفسه أمام مهمة تتطلب أحيانا أكثر مما هو متوافر في يده من قدرات مادية أو بشرية.

عليه فإن هذه الخطوط تتبلور إلى قصص مختلفة الشخصيات. الفيلم، كما أخرجه ستيفن سودربيرغ (مخرج «ارين بروكوفيتش» الذي كان أقل تعقيدا إذ حوى اقتباسا لقصة امرأة وما حدث لها حينما وظفت نفسها في مؤسسة قانونية ثم سعت لدفع المحامي، رئيس المؤسسة، إلى الدفاع عن ضحايا تلوث كيماوي) يبدأ في المكسيك، رجلا بوليس مكسيكيان هما جافييه (بنتشو دل تورو) ومانولو (جاكوب فارغاس) يرصدان في الصحراء المكسيكية جزءا من عملية تهريب كبيرة. فجأة تحيط بهما قوات عسكرية تتبع الجنرال سالازار (توماس ميليان) وتضع يدها على المخدرات التي احترزاها بعد نجاح عمليتهما. سالازارا هو التاجر الخفي الذي على جافييه لاحقا أن يرصد ويوقع.

من هنا ننتقل إلى القصة الثانية: القاضي روبرت واكفيلد (مايكل دوغلاس) سيعين قريبا على رأس الخطة الحكومية الأميركية الجديدة الساعية إلى محاربة تجارة المخدرات، لاحقا في السيناريو/الفيلم يتوسع تقديم هذه الشخصية ليشمل أسرة روبرت المؤلفة من الزوجة الطيبة باربرة (آمي إرفنغ) وابنتهما كارولين (أريكا كريستنسن). على الظاهر حياة سعيدة ومستقرة، لكن المشاهد يتعرف على حقيقة ستبقى مجهولة لدى القاضي المنتدب لرئاسة الحملة ضد تجارة المخدرات. ابنته واقعة في براثن الإدمان. حين يدرك الأب ذلك يتحرك كإنسان أولا، ليحمي ابنته مدركا حجم الحرب التي يخوضها لا على ساحة عمله فقط، بل على ساحة حياته الشخصية.

القصة الثالثة تدور في إطار محاولة رجلي بوليس أميركيين يعملان في وكالة مكافحة المخدرات الفيدرالية هما مونتل (دون شيدل) وراي (لويز غورمان) التي تأخذ على عاتقها رصد حركات زوجة موزع مخدرات (كاثرين زيتا - جونز) آلت على نفسها مواصلة العمل بعدما ألقي القبض على زوجها وفي سبيل محاكمته. سابقا، لم تكن تعلم حقيقة عمل زوجها، لكن إذ أدركت وجدت أنها لا تستطيع تأمين كل ذلك الرغد من العيش من دون تسلم المهام بنفسها.

عن هذه القصة الثالثة تنشأ قصة رابعة أصغر حجما تدور في رحى محاولة هذه الزوجة استئجار قاتل محترف ليقتل الشاهد الوحيد لدى المدعي العام. هاتان القصتان هما الوحيدتان، إذا ما قرأنا السيناريو، المتواصلتان والملتقيتان على نحو متواصل، لكنهما لا يلتقيان مطلقا مع أي من القصتين السابقتين ولا تلتقي أي من القصتين السابقتين مع الأخرى.

هذا التوازي يخلق سيناريو من الصعب قراءته (تطلب من كاتب هذه السطور جلستين طويلتين جدا) لأنه قائم على الانتقال ما بين هذه القصص من دون تخطيط رقمي (بعد التقديم العريض لكل قصة يختار الكاتب الانتقال بين هذه القصص بأي ترتيب يراه مناسبا). لكنه أيضا سيناريو ناجح في أهدافه، وفي تقديم حالات مأساوية في كل واحدة منها ناتجة عن الحرب الشرسة (والخاسرة؟) التي تدور حول هذه التجارة أو ضدها. بعض دوافع بعض الشخصيات تبقى غير مستساغة. تحديدا انتقال الزوجة إلى التجارة والتخطيط للقتل وهي التي لم تكن تعلم شيئا عن حياة زوجها السرية، الذي يبدو مبرما وغير متدرج.

الكتابة لفيلم درامي هي أصعب كلما كان المطلوب منها أن تكون أكثر صدقية وإقناعا. في الكوميديا هناك حلول كثيرة يمكن للكاتب اللجوء إليها بما في ذلك الخروج من مأزق ما في - ثنايا الكتابة - عبر اللجوء إلى حل فانتازي أو حتى «كوميكي» (كرتوني). لكن في الدراما الخيارات قليلة وهي تتمحور في حلين: إما أن تنشد الأفضل وإما أن ترضى بنصيبك من المتاعب إذا ما كان السيناريو الذي تقوم به لا يزال، وأنت في النسخة الثانية أو الثالثة معه، يعاني من ضعف.

في «أسطورة باغر فانس» واحد من المتاعب كثيرة الحدوث: عدم قدرة السيناريو، ولاحقا الفيلم، على بلورة الغاية التي تبدو واضحة في كيانهما على نحو يثير الاهتمام ويفي بأبعادها جميعا.

كتب المادة جيريمي ليفن عن كتاب لستيفن برسفيلد وأخرجه روبرت ردفورد الذي يحب اللون الأخلاقي والجمالي من الأحداث. لكن في حين أنه في «نهر يجري خلاله» و«أناس عاديون» وجد سبلا للخروج من المادة المكتوبة بآفاقها الفلسفية والذهنية الواسعة، أخفق في إيجاد هذا السبيل. ليس لأنها لم تكن موجودة في سيناريو ليفين أساسا، بل - ومن معاينة السناريو ذاته - نجد أنها مدفونة في طيات عمل لم يرد لها أن تخرج بوضوح أصلا. هذه الإرادة ليست على ما يبدو لهذا القارئ، عن تصميم، بل ناتجة عن الانشغال عنها بسرد القصة أكثر مما يجب.

تقع الأحداث في بلدة أميركية صغيرة في الثلاثينيات وتدور الأحداث، باختصار، حول لاعب غولف شاب اسمه رانولف (مات ديمون) ترك اللعبة وهو في أوج شهرته. كان قد شارك في الحرب العالمية الأولى وعاد بائسا منزويا وغير عابئ، لكن الفتاة التي أحبها يوما (تشارليز ثيرون) ترجوه أن يعود للعب الغولف لأن هناك مباراة في البلدة ولا يوجد فيها من يمثلها سواه. هنا، يتدخل رجل أسود يقدم نفسه باسم باغر فانس (ويل سميث) طالبا أن يعاون رونولف في تدريباته مقابل المأوى والطعام.

هذا سيناريو صعب كتابته بنجاح، أولا لأن الكتاب يتعمق في تحليلات فلسفية مستوحاة من الهندوسية يمكن تداولها بين الكاتب والقارئ على صفحات الكتاب على نحو مختلف عما يمكن لها أن تتطور إليه بين الكاتب/المخرج والمشاهد. في السينما لا تستطيع أن تنقل ما يجول بخاطر كاتب الرواية إلا إذا كانت الرغبة تقديم فيلم ملتزم مهما كانت العواقب (وفي مطلع هذه العواقب فشل الفيلم في تبرير غاياته الدرامية وسقوطه في شباك التذاكر). لكن الخروج من حالة فلسفية واستبدالها بحالة من التوازن بين مضمون وفكر الكتاب، وما على الفيلم توفيره من ترفيه هو أيضا صعب. و«أسطورة باغر فانس» نموذج في كيف أخفق الكاتب، ومن ثم المخرج، في تقديم هذه الحالة.

لقد ابتكر الكاتب قصة حب بين رونولف والفتاة أديل (ثيرون) لكي يرطب الجو قليلا. لكنه اضطر أيضا إلى إخفاء العديد من مراجع باغر فانس. نعم نفهم أنه شخصية روحانية غريبة وأنه آت من لا مكان وسيعود إلى اللامكان (وربما لا زمان أيضا)، لكن ما يتلوه على رونولف من إرشادات روحانية ليس عميقا للدرجة التي ترفع الفيلم من وضع شوهدت عليه أفلام رياضية كثيرة سابقة: البطل الذي يرتاب في أنه سيحقق النجاح، والذي يخسر معظم الجولات الأولى، لكنه يكسب في الأخيرة ويفوز على أي حال.

في أحد مشاهد الفيلم القليلة التي تتعامل مع المضمون المنشود نسمع باغر يقول:

الدقيقة التي نقرر أن ألمنا خاص بنا فقط، إنه ليس لدينا مكان نستطيع التوجه إليه في وسط معاناتنا إلا لذواتنا، هي الدقيقة التي نضيع فيها، لأننا لسنا وحيدين.

بعد ذلك يأتي مزيد من الحديث عن الوحدة مع محاولة تقريب تعاليم هاري كريشنا مع المسيح:

الوحدة. هذا هو خوف القلب من اللعبة التي نلعبها. إنه الخوف من أن نكون وحيدين، نحيا وحيدين، نموت وحيدين. هذا يكسر القلب والظهر ويجف الدمع، مهما كنا شجعانا...

على الشاشة، كل هذه الكلمات لا تعني الكثير. تضيع في الفراغ الفاصل بين الشاشة وبين المشاهد. أولا لأن الذين لم يقرأوا الكتاب لن يربطوا بينه وبين مراميه، وثانيا لأن المشاهد المختارة كإطار للحوار ليست مثيرة بحد ذاتها (تدور خلال اللعب على أرض الغولف)، لا تضمن جوا خاصا بها.

وإذا كان «أسطورة باغر فانس» أدخل قصة حب لتخفيف حدة خطابه الذهني، فإن «المعزول» Cast Away يتضمن تلك القصة أساسا إذ كتب مباشرة إلى السينما.

كتبه ويليام برويلس ويحكي قصة رجل عادي يعمل في «الفيديرال اكسبرس» البريدية وخلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رحلة في طائرة صغيرة تتعرض لعاصفة وتهوي إلى مياه المحيط الصاخب. وحده ينجو من الغرق بينما يموت الملاحون الثلاثة وزميله الموظف. ويجد بطل الفيلم تشاك (لعبه توم هانكس) نفسه وقد طفا على شاطئ جزيرة صغيرة جدا تبعد (كما يكتشف لاحقا) أربعمائة ميل عن أقرب حضارة. على هذه الجزيرة يمضي تشاك أربع سنوات والسيناريو هو تدقيق وتمحيص في تفاصيل البقاء حيا على الرغم من الظروف. إنه عن مصدر الأكل وكيفية الحصول عليه، مصدر الماء، مصدر الإرادة والإصرار على الأمل.

هذه هي مكونات الحياة التي أمدت تشاك بالمثابرة إلى أن بات مستعدا لولوج البحر من جديد، وترك جزيرته «بيته» وطنه بصرف النظر عن احتمالات نجاح رحلته (على ظهر أجذاع شجر ربطت بعضها ببعض) أو إخفاقها.

برويلس لم يكتب القصة عن حادثة واقعية، بل عن تجربة مماثلة: لقد خاض حرب فيتنام ووجد نفسه معزولا لعام كامل يعيش على الأرز والماء والأمل في أن يعود إلى وطنه يوما. هذه التجربة أمدته أيضا بذكريات من الخوف والألم عالجها بعد ذلك بزيارة إلى فيتنام (بعد الحرب) وبكتاب نشره بعنوان «أخوة في السلاح: رحلة من الحرب إلى السلام»، وبمجموعة مقالات كتبها إبان رئاسته تحرير مجلة «نيوزويك» لفترة ثم أنتج وكتب حلقات من البرنامج التلفزيوني China Beach (٨٨ - ١٩٩١).

ما أخفق في بلورته «باغر فانس» نجح فيه «المعزول» تماما. هناك أكثر من ساعة من مدة الفيلم يمضيها الممثل توم هانكس وحيدا على الشاشة فوق تلك الجزيرة. لكن الفيلم لا يسقط في الاعتيادية ولا في التشابهية Sameness بل يبقى مثيرا للاهتمام طوال الوقت لسبب وحيد هو أن غايات الكاتب وصلت بمفردات واضحة بما في ذلك أصعبها: تصوير الأمل الكامن في داخل ذلك الرجل على الرغم من الظرف المستحيل الذي يعيش فيه.

متاعب الفيلم لا علاقة لها بكتابة السيناريو كثيرا. إنها في رصد لحياة تشاك بعد نجاح مغامرته والعودة به إلى المدينة. في البداية لا تتوقف تلك الملاحظات الأسرة التي رصدها الكاتب في عمله، ومنها كيف أن زر الكهرباء العادي على الجدار، يبدو له غريبا وغير مألوف، عليه أن يجربه أكثر من مرة، أن يعتاد ويتآلف معه من جديد.

لكن المشكلة تقع في المشهد الطويل بينه وبين زوجته (هيلين هانت) الذي لا يأتي بتطور درامي مطلوب جدا في هذا الزمن الفيلمي. لقد تزوجت من غيره على أساس أنه مات، لكن المشهد يبدو مغلقا على أهميته، مخفقا في تقديم المشاعر العاطفية التي لابد أنها جالت في شخصيتيه.

قوة السيناريو، وبالتالي الفيلم، في لب موضوعه وفي أصعب لحظاته: الوحدة فوق جزيرة وحيدة، بدورها معظم الأحداث تدور على ساحلها الصغير وتصور رجلا يفعل كل ما يستطيع لكي يبقى على قيد الحياة. هذا اللب هو ما يصنع الفيلم بأسره.

واحد من الأمور المهمة الأساسية التي تواجه كل كاتب سيناريو جيد هو أن كم الوقت المتاح له محدود في سبيل حكي القصة. المشكلة كتابية وتنص على أن الكاتب عليه أن يضغط الزمن الشاسع في ساحة وقتية. الوقت هنا هو علبة صغيرة والزمن يجب أن يدخل فيها كمارد علاء الدين في قمقمه.

في الكتاب، هناك حرية أوسع بكثير. الانتقال بين العصور المختلفة يمكن له أن يتم بصورة تدريجية، أو أن يأخذ الكاتب وقته في الانتهاء من عصر قبل دخول العصر الآخر. في السيناريو، وضمن المعادلات والعناصر الإنتاجية والفنية العديدة التي يتكون منها الفيلم، فإن ذلك مستحيل إلا إذا كانت الرغبة هي تحقيق فيلم من ساعات أطول بكثير مما يستطيع المشاهد العادي تحمله، أو إلا إذا كان السيناريو مكتوبا للاستيعاب في حلقات تلفزيونية، أو إذا لم يكن هناك سيناريو، بأي مفهوم تقليدي، متوافر كما هي الحال بالنسبة للمخرج الهنغاري بيلا تار الذي أذهل كاتب هذه السطور عندما كشف له في تورنتو أخيرا:

«لا أكتب سيناريوهات ولا أصور عن سيناريو مكتوب».

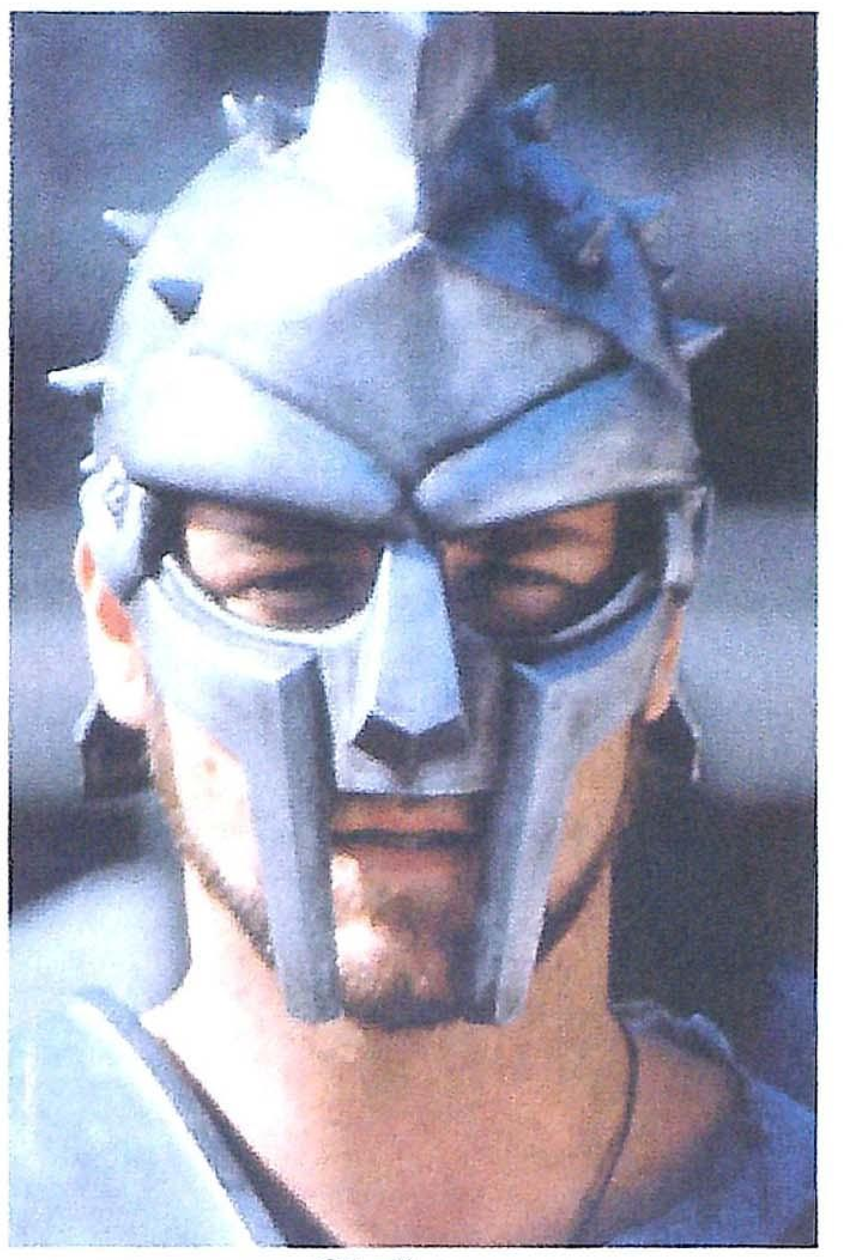
بيلا تار على الرغم من ذلك يحقق تحفا رائعة معظمها يبقى بعيدا عن الأعين إلا في مناسبات قليلة كما هي الحال في «تانغو الشيطان» الذي بلغت مدة عرضه سبع ساعات ونصف الساعة. على الرغم من ذلك، لا يمكن للمشاهد أن يدرك أن المخرج صور من دون سيناريو... لكنه فعل.

مشكلة عصر الزمن في الوقت قائمة في معظم أشكال وأعمال الكتابة للسينما. إنها مشكلة كلاسيكية بالنسبة لفيلم «الظهيرة الموقدة» High Noon (كتابة كارل فورمان عن قصة قصيرة لجون كانينغهام بعنوان «النجمة النحاسية» واخراج فرد زنيمن سنة ١٩٥٢ من بطولة غاري كوبر) الذي كان عليه أن يقدم في ساعة ونصف الساعة أحداثا تقع في ساعة ونصف الساعة موازية.

لكنها مشكلة الأفلام الأكبر شأنا كما «صنشاين» Sunshine لكل من اشتفان زابو وازرابيل هوروفيتز الذي يحاول تلخيص أحداث تقع على عائلة «صنشاين» من مطلع القرن إلى الثمانينيات. ما يضمه السيناريو بين صفحاته وما يتركه خارج تلك الصفحات من أحداث مهم جدا لأن على الكاتب أن يواصل الفكرة الأساسية من دون تقاطع بينما عليه أن يقطع الزمن دائما في سبيل احتواء المادة الشاسعة. حين ترجمة ذلك كله إلى فيلم فإن على المخرج معاينة المهمة ذاتها من جديد. عليه أن يعرف أن السيناريو لم يعان ضعفا من جراء هذه النقلات الواسعة وأن فكرته متواصلة لا ثغرات فيها أو فجوات.

«صنشاين» ينجز معظم ما يتصدى له: قصة عائلة يهودية نتعرف عليها في مطلع القرن وهي تعيش حياة رغيدة، لكن الجيل الثاني منها يعتنق المسيحية لكي ينفذ مما أخذ يلوح في الأفق مع ارتفاع نبرة النازية. بعد جيلين، يجد الحفيد اللاحق نفسه محط اضطهاد جديد تحت حكم النظام الشيوعي (تقع الأحداث في المجر).

بصرف النظر عن رسالات الفيلم السياسية، وهذا المقال ليس للحكم لها أو عليها، فإن الفيلم مثير للاهتمام من حيث قدرته على معالجة أحداث أحداث عدة عقود في نحو ساعتين. هذه المعالجة يمكن إلى حد كبير أن تكون نموذجية لكنها ليست نموذجية عليا، لأن المادة تمحورت إلى حد الالتصاق بشخصية أفراد محدودين في العائلة يتوارثون مهمة الاضطلاع بالبطولة (الجد، فالأب، فالابن ثم الحفيد وكلهم من



من فيلم - Gladiator - المصارع

تشخيص ممثل بارع واحد هو راف فاينس). لكن نقص الفيلم يكمن في أن التحولات البادية محدودة بأفراد العائلة وليس برصد الأحوال الاجتماعية الكاملة. طبعا هناك ما يوفر رصد المحيط السياسي (النازية، الشيوعية إلخ...) لكن لا شيء أبعد من هذا المحيط وتلك العائلة ليلقي نظرة على الحياة ذاتها وهي تلازم ما يدور في مقدمة الشاشة.

معرفة زولتان بالإنكليزية جيدة لكنها لا تخوله الكتابة جيدا فيها. لذلك استعان بهاروفيتز، الذي لا يجيد المجرية، فهل ما قرأته (بالإنجليزية) مترجما من المجرية ومضافا عليه، أم هو الأصل وترجم لاحقا إلى المجرية؟ في كلتا الحالتين، تطالعنا كتابة تبدو متسارعة من ناحية ومقتضبة الكتابة أساسا: ١٨٠ - داخلي بودابست - محطة القطار نهار

يتوقف القطار حاملا الفريق الأولمبي المجري في المحطة. نرى مؤيدين يلوحون بالأعلام، فرقة موسيقية عسكرية، بساطا أحمر طويلا، لجنة استقبال كبيرة، سياسيين، سيدات ورجال أنيقين. كلهم يغنون أناشيد وطنية. ما أن يهبط أعضاء الفريق حتى يرتفع الصراخ ويهب الجميع وقوفا. آدم يستقبل بتحيات مجنونة، يقف عند باب القطار محمر الوجه بالسعادة، ينظر إلى الحشود.

بقدر ما المشهد مكتوب بسعة إلا أنها كتابة تنص على العناصر المطلوبة للمشهد أكثر مما تعايشه. إنه مجرد من الإلمام الخاص، وهذا يمكن القبول به لو كان المشهد المذكور هنا الوحيد في السيناريو المكتوب على هذا النحو. كتابة أفضل كان يمكن لها أن ترصد الجمهور على نحو أكثر تفصيلا، ولو أن تحقيق أو إنجاز هذه التفاصيل من عمل المخرج، إلا أنه من بين وظائف الكاتب الاقتراح أو الإيحاء.

بعض الذين كتبوا محللين مستوى السيناريوهات المتسابقة لترشيحات الأوسكار الحالية، ذكروا أن أيا من تلك السيناريوهات ليس في حداثة «جمال أميركي» (كتبه ألان بول) أو«أن تكون جون مالكوفيتش» (شارلي كوفمان) أو أصالة «ماغنوليا» (بول توماس أندرسون).

لكن الحقيقة أن الأصالة والحداثة والاختلاف أمور يمكن لها أن تصيب أو تخيب. كذلك التقليدية والكتابة حسب هذه المدرسة أو تلك. لا شيء منها جميعا يضمن نتيجة جيدة. ما يضمنها هو أسلوب العمل وملكية الكاتب لموهبتي الفكرة وتنفيذها (موهبتان منفصلتان في الأساس). وهذا الأسلوب قد يكون مبدعا حتى في إطار منهج كلاسيكي معتمد منذ عقود كما هي الحال بالنسبة لفيلم «كل الجياد الجميلة» All the Pretty Horses الذي كتبه للسينما تد تالي عن رواية لكورماك ماكارثي (جزء من حياة ماكارثي نقلت إلى الشاشة في العام الماضي عبر فيلم مأخوذ عن ذكرياته الأيرلندية صغيرا هو «رماد أنجيلا»).

رواية كورماك ماكارثي هي واحدة من ثلاثية باسم «ثلاثية الحدود» صدرت تباعا منذ مطلع التسعينيات وتضم جميعا حكايات عن الغرب الأميركي من أربعينيات القرن العشرين وما بعد وتسبح في أجواء حب المكان والزمان والشخصية والتجارب التي تتعرض إليها بسبب أحداث مداهمة.

في «كل الجياد الجميلة» مثلا، هناك قصة هذا الفتى جون كول (مات ديمون) الذي ستتصرف أمه بشأن مزرعة كبيرة. إنها تزمع بيعها لكي تستطيع العائلة مواصلة العيش بعدما عجز الأب عن الإعالة. لكن جون يرفض أن يشهد انتحار الغرب التكساسي على هذا النحو ويستقل فرسه وينطلق وصديق له إلى المكسيك لمغامرة أو حياة يريدانها قريبة من نوستالجيا الأمس العذري قدر الإمكان. على الطريق ينضم إليهما أميركي ثالث (أيضا على صهوة فرسه) لكن لاحقا ما يقع الثلاثة في سلسلة من المفارقات الدامية.

في الرواية هناك قيمة جمالية كبيرة في وصف الأرض والمكان بأسره كما الطبيعة وسحرها وصولا إلى الإنسان وفرسه. في السيناريو الكثير من هذا الوصف يرد بدفق جيد. من يقرأ الرواية ثم يقرأ السيناريو يستطع أن يجد تقاربا كثيرا، وبضعة اختلافات ضرورية لمحاولة السيناريو أن يكون أكثر «فيلمية» من الرواية (الأكثر أدبية). لكن الشخصية الأساسية في الكتاب هي الشخصية الأساسية في السيناريو وهي الطبيعة. كلاهما يلاحظان السحاب وتشكله إلى غيوم ثم المطر والعواصف والأرض وما يحدث لها في الصحو والشتاء، والجياد وكيف تتحرك وماذا تفعل كرد فعل لأي حدث (هنا اتكل السيناريو على ملاحظات الكاتب الأصلي).

حوار ماكارثي السهل والموجز يصلح تماما للنقل إلى السيناريو، لكن المهمة الصعبة هنا هي في تلخيص العمل المترامي إلى حكاية واحدة. إنها في البقاء على الخط مع القصة الأساسية عندما يسمح ماكارثي لنفسه الإسهاب في شرح محيط وأجواء قصته. في ذلك فإن تد دالي نجح إلى حد بعيد، من دون التنازل عن المعطيات الجمالية والشعرية التي هي في صميم ذلك العمل.

على الشاشة ستلحظ بعضها، لكن ليس كلها بعدما اضطر المخرج بيلي بوب ثورنتون قطع الفيلم من ٢٤٠ دقيقة إلى ١٣٥ دقيقة مضحيا بالكثير من القيمة الشعرية والجمالية التي وردت في السيناريو كما في الكتاب ◆

http://www.Scenariomag.com

موقع لمجلة متخصصة في كيفية عمل سيناريو للأفلام تمكن المتصفح من تعلم المبادئ الأساسية للكتابة السينمائية.

في الخمسينيات ظهرت موسيقى الروك التي أحدثت انقلابا جذريا في عالم الموسيقى، بتمردها على كل الأسس الموسيقية الأكاديمية، وأصبحت مفرداتها المعتمدة رسميا هي التمرد والتحلل والعبث والاحتجاج والفوضوية، لذلك إستقبلها جمهور شباب المراهقين بحرارة بالغة، وأصبح مطربوها نجوما، وتحولت «الروك» إلى هوية تفرض نفسها في المجتمع.
والسؤال هل الروك موسيقى شعبية أم فولكلورية أم كلاسيكية، أم فرع من فروع الجاز؟ وهل هي ثورة موسيقية حقيقية أم مجرد ادعاءات خربت الموسيقى والذوق العام؟

لندن - علي الشوك

فوضوية وعابثة أم جادة ومتمردة؟

موسيقى الروك

قد يكون هذا اللون من الموسيقى آخر ما يمكن أن يطرأ على بالي كموضوع أختاره للكتابة عنه. فأنا من المولعين بالموسيقى الكلاسيكية بلا هوادة، أو بلا مساومة! لكنني رأيت أن أكتب عن موسيقى الروك، ربما لأنها أصبحت ظاهرة لها حضور كاسح في الساحة الموسيقية العالمية. ومع أن لي تحفظاتي، الشديدة أحيانا، تجاه موسيقى الروك، أو لنقل نماذجها الأكثر صخبا، وفوضى، وفوضوية، بيد أنني أعترف بانني كنت أجد نفسي، أحيانا، مشدودا إلى نماذج منها مثل انشدادي إلى أفضل النماذج الموسيقية الكلاسيكية. وما ذاك إلا لأن لهذه الموسيقى طاقات تعبيرية إنسانية هائلة،إلى جانب طاقاتها التخريبية.

لكن ما موسيقى الروك؟ أو ربما في إطار أوسع، موسيقى البوب pop؟ أهي موسيقى شعبية أم فولكلورية؟ وهل لها صلة ما بالموسيقى الكلاسيكية أم بالكلاسيكية الخفيفة أم هي شيء من هذا كله؟

الظاهر أنها شيء من هذا كله، على ما يبدو.

قد يكون أفضل تعريف لموسيقى الروك هذه الكلمات الفضفاضة: إنها فن يجمع بين الموسيقى، والنص المتمرد، والرقص (أحيانا)، والجمناستيك (أحيانا)، والتحلل، والعبث، والاحتجاج (اللاذع أحيانا)، والفوضوية، والعدمية، والجد. لكنها، مع ذلك، وبالأساس، حركة موسيقية في المقام الأول.

وموسيقى الروك وليدة حركة البنكس punks (الزعران؟). وإذا كان الأمر كذلك، فهي وريثة كل ما اقترن بهذه الحركة. والپنك punk، كما يقول هوارد ديڤوتو، «جاء من لا مكان، وهو سائر إلى هذا اللامكان. وماذا يمكن أن يكون الپنك سوى مدمن مخدرات؟ إنها حركة فارغة، وسطحية، ومبتذلة. وتلك هي عظمتها!».

ولعل ما يعزز وجهة النظر الأخيرة هذه ما يقوله بعض فناني الروك أنفسهم، مثل إيان وودكوك: «ليس هناك شيء ذو شأن أو صادم حول ما نفعله. إننا نعزف لأنفسنا، لأولاد مثلنا. لا شيء أبعد من ذلك». ويقول جيريمي ڤالنتاين: «نحن طبقة وسطى ونذهب إلى المدرسة. لا أستطيع أن أصبح punk عندما أبلغ الأربعين، لأجل هذا أتعلم الآن العزف على الساكسافون..». ويقول جوني رامون: «نحن لا نريد أن نفعل شيئا ذا مستوى فكري. إننا نريد فقط أن نعزف روك آند رول. إن مجرد أن تكون أصيلا سيجعلك مثقفا».

على أن هناك جماعات أو فرقا حاولت التنصل من الجذور الصبيانية للپنك punk، واتخاذ مواقف أيديولوجية وسياسية واضحة، على غرار جماعة (أمنا الأرض) المدافعين عن البيئة، مثل Hardline EP في أوائل التسعينيات، التي وزعت منشورا مع الأسطوانة، جاء فيه: «لقد آن الأوان لتبني أيديولوجيا وتأسيس حركة، لخوض معركة ضد قوى الشر التي تدمر الأرض (والحياة كلها عليها)، حركة متحررة من الخطايا التي تخدر العقل وتوهن الجسد. أيديولوجيا نقية وخيرة... إلخ».

كانت بداية الروك آند رول في النصف الثاني من العام ١٩٥٥، عندما ظهرت أغنية Rock around the Clock للمغني Bill Haley وفرقة Comets في فيلم Blackboard Jungle، ولقيت رواجا في الولايات المتحدة، ثم تلقفتها أوروبا أيضا. ولم تكن هذه النماذج فتحا جديدا في عالم موسيقى البوب pop، فقد سبقتها أغان كثيرة أخرى، زنجية وبيضاء. إن ما كان جديدا هنا هو اكتشافها من قبل الشركات الموسيقية الكبرى وانتشارها في الأوساط البيضاء في أمريكا وأوروبا. وقبل ذلك كان طلبة الكليات في الجنوب على ساحل الأطلنطي وفي بعض المدن الشمالية الكبيرة يستمعون إلى موسيقى السود عبر الراديو والأسطوانات. وكان Alan Freed (١٩٢٢ - ١٩٦٥)، وهو عامل في محل لبيع الأسطوانات، هو الذي أوجد اسم روك آند رول ((rock and roll في العام ١٩٥١. ولم تعترف الصناعة الموسيقية بهذا الاسم رأسا.

لقد أطلق على الموسيقى السوداء التي تطورت إلى الروك اسم RHYTHM AND BLUES، لأنها اتبعت النمط التقليدي لأغاني البلوز، حيث يشتمل كل مقطع شعري على عبارات مؤلفة من أربع فواصل موسيقية. وكان معظم الأبيات يؤدى من قبل مغن واحد بمصاحبة البيانو وأحيانا الغيتار، ودبل باص، أو ما إلى ذلك مما يستعمل في الجاز (ساكسافون أو ترامبيت).

وكانت الأشعار ذات مضمون أو إيحاءات جنسية في الغالب. إن تعبير «روك آند رول» بحد ذاته ينطوي على إلماحات جنسية عند السود. ويردد المغني مقاطع لا معنى لها، وقد ترددها أيضا مجموعة من أفراد الجوقة.

كان Bill Haley أبيض، وهو موسيقي ريفي مع مجموعة تدعى Saddlemen. كانت آلاته من موسيقى الريف وليست من موسيقى الجاز أو البلوز، مؤلفة من عدد من الغيتارات، ودبل باص، وطبول. وكان غناؤه أجش، وخطابيا، لكنه يتقن ضبط الإيقاع أكثر من العديد من المغنين السود. وكانت إيحاءاته الموسيقية الجنسية أخف.

> صُناع الموسيقى كانوا يدركون أنها سطحية ومبتذلة وفارغة، لكنهم كانوا يعرفون أن المراهقين هم جمهورها الحقيقي، وبذلك استطاعوا تحقيق أرباح خرافية، حتى لو كانت على حساب المبادئ والأخلاق

بعد ذلك بسنة أفلح مغنون سود في العزف والغناء بأسلوبهم الخاص، في العالم التجاري الأبيض. من بين أغانيهم التي نالت شهرة May ballen، وتوتي فروتي، إلخ.

وكان أشهر مغني الروك ألفيس بريسلي، الذي بدأ أول الأمر كمغن ريفي. في أوائل العام ١٩٥٦ اشتهرت أغنيته Heartbreak Hotel كثيرا. وكانت أغانيه الناجحة الأولى في نمط الروك السريع بمصاحبة غيتاره. وهي خليط في الإيقاعات الزنجية والريفية البيضاء. وكان كثيرا ما يركز على الجنس في الروك أكثر مما تجرأ عليه مغنون بيض آخرون. وأصبح رمزا لعصر جديد من موسيقى البوب.

بموسيقى الروك أدركت الصناعة الموسيقية أن عدد المراهقين وطلبة الكليات يشكلون أو يمكن أن يشكلوا نسبة كبيرة من جمهورها. وبذلك تكون الأرباح مجزية، حتى لو كان الآباء، آباؤهم ضدها (لا تتماشى مع أذواقهم). فالجيل الأكبر وجد موسيقى الروك صاخبة (ومرتفعة)، ضاجة، وغير مريحة، وغالبا ما تكون غير مفهومة. وكان مضمونها الجنسي واضحا، وكانت تغذي روح العداء بين الأجيال الشابة والأكبر منها. في البدء حاول الآباء منع أولادهم من الإصغاء إليها. لكن موسيقى الروك انتشرت في أمريكا وأوروبا رغم ذلك. ففي العام ١٩٥٧ بيع من أسطوانة Rock around the Clock مليون نسخة في بريطانيا وحدها. ولم تكن شبيبة أوروبا الشرقية أقل اندفاعا، على الرغم من صعوبة حصولها على هذا النوع من الموسيقى. لكن موسيقى الروك كانت تبث إلى أوروبا الشرقية من شبكة إذاعة القوات المسلحة وراديو لوكسمبورغ، ومن الأشرطة والأسطوانات المهربة.

كانت الموجة الأولى من الروك في أوروبا أمريكية الطابع إلى درجة أن العازفين وناظمي الشعر كانوا مغمورين لبعض الوقت. وفي سنة ١٩٦٠ ثبتت أقدام موسيقى الروك البريطانية، مع أن المحاولات الأولى بدأت منذ أواسط الخمسينيات. وفي العام ١٩٦٢ سرعان ما اكتسبت أغنية الخنافس Love me do شعبية في بريطانيا. ولم يكن صعود شعبيتهم وهيمنتهم على الصعيد العالمي متوقعا. وكانت أولى أسطواناتهم please please me (العام ١٩٦٣) في مقدمة مبيعات الأسطوانات لمدة ستة أشهر، ثم احتلت أسطوانة «أريد أن أمسك يدك» المقدمة في مبيعات الأسطوانات في أمريكا في العام ١٩٦٤. وقدرت مبيعات أسطوانات الخنافس في أمريكا بنسبة ٦٠٪ من مجموع المبيعات فيها في الربع الأول من العام ١٩٦٤. وكانت زيارتهم الأولى في فبراير العام ١٩٦٤ أكبر حدث جماهيري في ذلك العقد.

وفي الحقيقة - ليس من السهل تفسير نجاح فرقة الخنافس العجيب في إطار أسلوبهم الموسيقي. ففي البداية على الأقل لم يكن أسلوبهم يختلف عن بقية الفرق العديدة. وقد استعمل الخنافس في الدعم إيقاع ٤/٤. لكن أهم مزايا الخنافس غناؤهم الجماعي مع مزيج رقيق من جميع الأصوات الأربعة في أداء النغمات المتساوقة أو بصورة هارمونية. وكانت لهم نكهتهم اللفربولية. ويعود بعض جاذبية الخنافس إلى سحرهم وبراءتهم الظاهرية ونصوصهم المباشرة والمرحة. وقد استعذب غناءهم حتى الآباء. ويعود نجاحهم أيضا إلى أنهم كانوا موهوبين جدا في استخدام العناصر الموسيقية المألوفة في تأليف أغانٍ مفرطة في بساطتها إلى حد يجعل المرء يتساءل لماذا لم يستطع أو يحاول الموسيقيون الآخرون فعل شيء مماثل لها؟

كان بوسع جون لينون، وجورج هاريسون، وبول مكارتني تأليف أغنيات وألحان تشبه ما يؤلفه الآخرون، لكنها مع ذلك تبدو أفضل على نحو متميز.

إن موسيقى الروك (على خلاف الروك آند رول)، التي هيمنت على الموسيقى الشعبية في معظم أنحاء العالم لحوالي عقد من الزمن منذ بواكير الستينيات (في القرن العشرين)، لا يمكن تعريفها في إطار واحد. كانت بالأحرى مجموعة من الأساليب توحدها نزعة واحدة، وبيئة واحدة، وغاية واحدة. ولا شك في أنه من المتعذر تحديد أسلوب في الإطار الموسيقي - فرق غنائية مثل: رولنغ ستونز، كنتري جون آند ذي فش، جوني ميتشل، سلاي آند ذي فاميلي ستون، جفرسون ايربلين، Led Zappelen, Deep Purple، دونوڤان، ذي هو، جيمي هندركسي، بول سايمون آند كريم.

ولا يمكن فصل اندفاعة الروك في الستينيات عن الأحداث السياسية - الاجتماعية لتلك الفترة. إنها فترة تحرر فيها العديد من الأقطار الصغيرة من سيطرة الدول الكبيرة، وفترة الصراع العرقي والإثني لإلغاء التفرقة العنصرية، ورغبة الأفراد في العديد من أنحاء العالم في التحرر من الارتباطات الاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والجنسية، التي يشعرون أنها تعيق تطورهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الحر. وكانت تظاهرات الطلاب في باريس، ووارسو، ونيويورك، وبيركلي (كاليفورنيا) تصب في هذا الإطار. وربما من دون استثناء، كان موسيقيو الروك ينتمون، في قناعاتهم وأفعالهم، إلى هذا التجمع الغريب. وأصبحت موسيقاهم جزءا لا ينفصل عن النشاطات الجماهيرية ذات الطابع المتمرد والمتحدي الذي تميزت به المرحلة.

حتى العام ١٩٧٠، كانت موسيقى الروك تختلف عن موسيقى الروك آند رول في مسائل واضحة: كانت كهربائية، وتعتمد كثيرا على عنصري التكبير الصوتي والتشويهات الإلكترونية، وبالتالي أيضا على اجتراح أصوات إلكترونية. وأصبحت الأشكال أكثر حرية وأكثر مرونة، تتراوح بين المقاطع الغنائية التقليدية الموجزة، والارتجالات المطولة ذات الطابع الحر في أشكالها. وكان النص يعالج أحيانا مواضيع اجتماعية، وسياسية، وأحيانا مع تجارب شخصية تُطرح بلغة انطوائية وغامضة. وكان جمهور هذه الموسيقى من الشباب المراهقين أيضا، لكن مع العديد من أبناء الجيل الأكبر أيضا، لاسيما أولئك الذين يحملون أفكارا سياسية ليبرالية وراديكالية. وأخذت تظهر أيضا كتابات نقدية جادة عن هذه الموسيقى، وأصبح هذا الموضوع يدرس في الجامعات.

لم تكن هناك حدود بين الروك آند رول من جهة والروك من جهة أخرى في أوائل الستينيات. بعض الموسيقيين، كالخنافس، مروا بعملية تغيير تدريجي في الأسلوب، مستعيدين معظم اللغة الموسيقية التي أكسبتهم شعبية في حين تبنوا عناصر جديدة تدريجيا. وقد استعملت فرقة Rolling Stones منذ العام ١٩٦٤ أصواتا أكثر التصاقا بالأرض، وألحانا غنائية غالبا ما كانت تركز على الفضائح والمظهر الشخصي الاستفزازي. وكان بوب ديلان، الذي كان لاستعماله التكبير الصوتي لأول مرة في العام ١٩٦٥ تأثير اغترابي في الكثير من جماهير المستمعين، في طليعة أسلوب الروك المتسم بالمزيد من الخشونة والمرارة في أغانيه.

وفي منتصف الستينيات أصبحت سان فرانسيسكو مركزا لتطور موسيقى الروك في الولايات المتحدة. ويعود ذلك من جهة إلى وجود جماعات طلابية منشقة في جامعة بيكلي كاليفورنيا التي أرهصت «حركة الخطاب الحر» والاحتجاجات الجادة الأولى ضد حرب فيتنام، ومن جهة اخرى إلى تسامح المدينة التقليدي الذي آل إلى أن يصبح حي هايت - اشبري مركزا للكومونة الجديدة التي استعملت فيها المخدرات بحرية وهجر العديد من أساليب الحياة الأمريكية. وفي غضون العام تشكل أكثر من ألف فرقة روك في المنطقة. والعديد من «قصور الروك» للغناء والرقص.

كانت موسيقى قصور الروك الطليعية هذه في سان فرانسيسكو تستند إلى ألحان الريف والبلوز، مع جميع الآلات المكبرة (صوتا) بصورة مبالغ فيها وبأصوات مشوهة. والغيتارة الرئيسة كانت تعزف بصورة نائحة ومائعة متأثرة بالبلوز إلى حد تبدو أصواتها أشبه بساكسافون الجاز. وكانت غيتارات الإيقاع والباص تقوم بدور آلات القرع، لكنها كانت تقوم مقام الآلة المفردة أيضا.. أما الجزء الإيقاعي - الطبول وأحيانا البيانو - فكان يركز على الضربات النائحة الثقيلة التي تميزت بها هذه الموسيقى. وكانت ترافق أداءها عروض سينمائية خفيفة تعرض على الشاشات فوق وخلف العازفين، ومؤثرات سينمائية وصوتية أخرى، وتقذف قطرات من زيت يدوِّم في الماء، مع عرض أضواء تتجاوب إيقاعيا مع الضربات الموسيقية، ويُغرق (أو يُمطر) المغنون والعازفون بالألوان الصارخة. ويرقص معظم المشاهدين، ويغنون، ويرتجلون حركات من إيحاءات الموسيقى، والأضواء، والمخدرات التي يتعاطاها معظمهم (على الأغلب LSD الذي أعطى اسم «حامض الروك» للموسيقى). وسرعان ما انتقلت الموجة إلى شرق الولايات المتحدة، وبالذات نيويورك.

لفترة قصيرة، تركت موسيقى الروك تأثيرا محدودا في الموسيقى الشعبية، بما في ذلك بعض أغاني بتولا كلارك. وفي أواخر العامين ١٩٦٥ و ١٩٦٦ بدأت جماعة الخنافس باستعمال نصوص أكثر غموضا مع إشارات خفية للمخدرات، واستعمال آلات جديدة وهارمونية أكثر تعقيدا.

> لا يمكن فصل إندفاعة الروك في الستينيات عن الأحداث السياسية والاجتماعية في تلك الفترة، حيث إنتشر الصراع العرقي والإثني وازدادت الرغبة في التحرر من الارتباطات الاجتماعية والثقافية والجنسية

ومنذ منتصف الستينيات استحوذ العديد من العازفين والمغنين السود على جزء كبير من سوق موسيقى البوب pop بأساليب مستقاة من البلوز، وموسيقى الإنجيل، وغيرها، التي عرفت كلها مجتمعة بموسيقى الروح. وقد اقترنت هذه الأساليب بمؤثرات عالمية أيضا.

وفي العام ١٩٦٧ ظهرت فرقة جيم موريسون والأبواب، في كاليفورنيا التي بدأت عملها بصورة سرية بنصوص شعرية غامضة ووقحة، ومضامين جنسية مكشوفة. في أسطوانتهم الأولى يغني موريسون وكأنه في حالة غشية، ويؤدي فيها صرخات جنونية وكأن النص يحث على قتل أب خيالي. أما مقطوعة «اشعل لي النار» فلعلها إحدى أكثر الأغاني المسجلة دعارة. وكان جيمي هندريكس، الأسود هو الآخر، وظهر في العام ١٩٦٧، عازفا على الغيتار باليد اليسرى، وقد استعمل أكثر الأصوات تفجرا، مع مكبرات صوت أكثر إصعاقا للأذن حتى الآن، إلى حد إصابة آذان مستمعيه بالصمم، مع أداء حركات جنسية بغيتاره، ثم أنهاها بعمل جنوني: سكب سائلا قابلا للاشتعال على غيتاره وأحرقه، بمصاحبة أصوات مكبرة إلى درجة لا تطاق.

وتعاونت فرقة The Velvet Underground في تقديم «العمل التشكيلي المتفجر» مع الرسام الأمريكي المعروف آندي وارهول. وتتسم أغانيها بتمجيد الجنس، والمخدرات والجريمة، والسادية، والمازوخية، وما إلى ذلك. أما فرقة الوتريات «المذهلة» فتشتمل على عازفين اثنين فقط كانا يعزفان على عدة آلات، بما فيها الغيتار، والسيتار (الهندية)، والقانون، والأورغن الإلكتروني، والماندولين، والمزمار، والغمبري (عود بربري)، وشاهنالي (اوبو هندي)، إلخ، لخلق أجواء أثيرية غريبة. وكان هناك إعجاب لا حد له بعازف السيتار، الهندي المعروف رافي شانكار.

وكان معظم مؤدي الروك ذكورا، لكن الجمهور في السبعينيات، كان أكثر ارتياحا للنساء، مثل جودي كولنز، وجوني ميتشل، يعتبر ايلتون جون نموذجا لفناني الروك في السبعينيات. وتعكس أغنياته مدى واسعا من البراعة التقنية والتعبيرية في الأداء، في أغانيه الرقيقة والنوستالجية، والمرحة، التي تجمع بين عناصر الروك آند رول، والموسيقى الشعبية، والموسيقى الكلاسيكية.

في موسيقى الروك السبعينية حلت المواضيع الشخصية (الذاتية) محل السياسية والاجتماعية، وحل العازفون والمغنون محل الفرق (مثلما اختفت الحركات الجماهيرية والمظاهرات). وكانت الموسيقى الشعبية في السبعينيات أهدأ وأبسط، وظهرت قصور الروك في أوروبا أيضا (أمستردام مثلا)، وذلك بسبب التساهل تجاه المخدرات. وتم إحياء حفلات روك في الهواء الطلق في مدن أوروبية أيضا، حتى في بودابست. وانتشرت موسيقى الروك في مناطق أخرى من بلدان العالم، كاليابان والعديد من البلدان الناطقة بالإسبانية، وحتى الاتحاد السوفييتي ظهرت فيه فرق «شعبية» تؤدي موسيقى «روك هادئة».

وازداد الاهتمام أيضا بالموسيقى الكلاسيكية، باخ مثلا، وبموسيقى أواخر القرن التاسع عشر وهارمونيتها، ولاسيما لست وديبوسي. ولعل فرقة Pink Floyd كانت أول فرقة تعتمد على التقنية الإلكترونية في تقليد أصوات أوركسترالية. وترافق الاستعمال المتزايد للأداء الإلكتروني في الحفلات الحية، مع استعمال الإنارة المعقدة والمتطورة، والمؤثرات البصرية الأخرى. وقد مزجت فرقتا ((yes و ((Genesis مثلا أصواتهما الإلكترونية بعروض ضوئية مذهلة، باستعمال أشعة الليزر أيضا...إلخ.

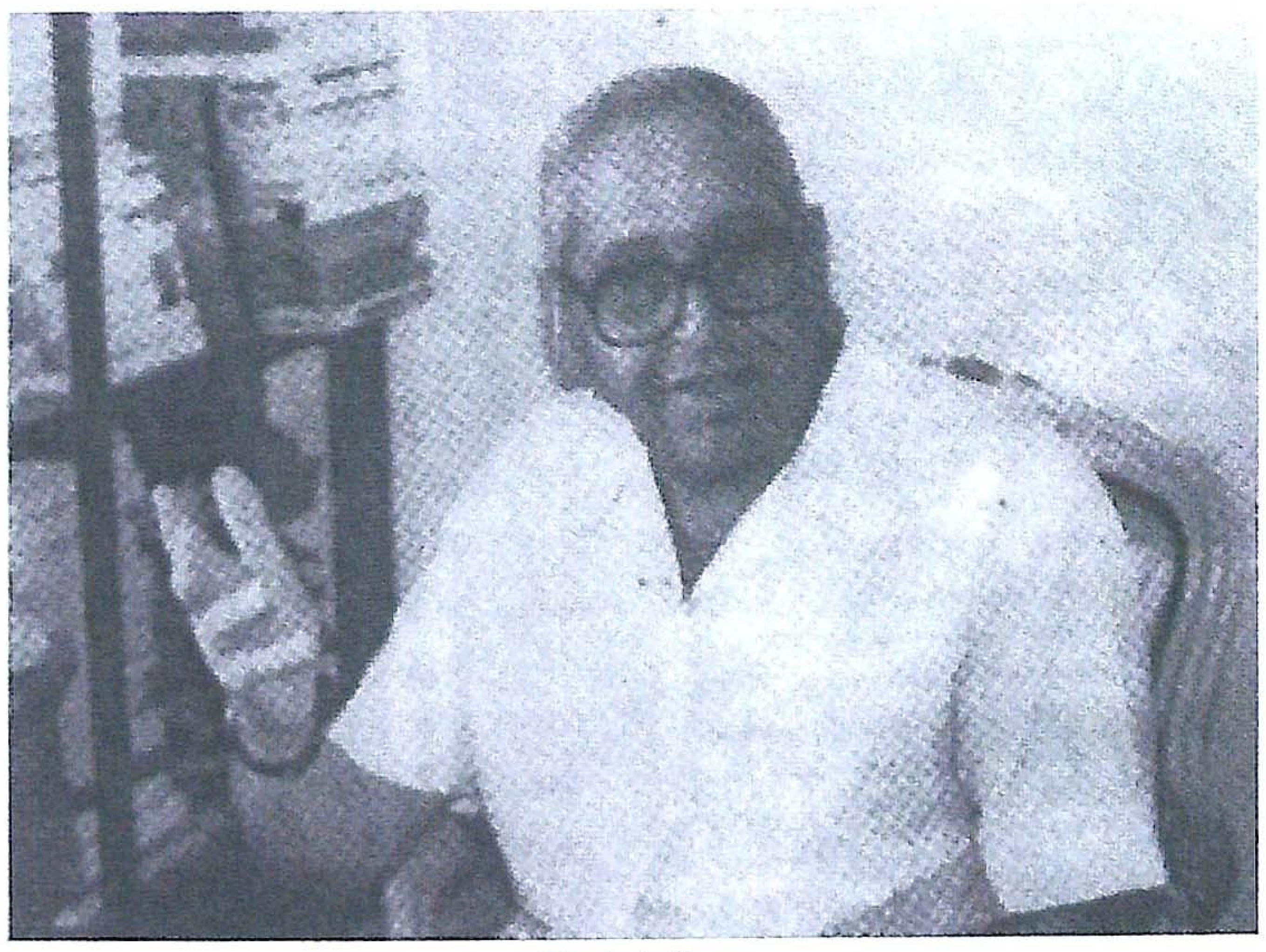
وبمرور الأيام، ومع اتساع ذهنية التسامح في العالم الغربي تجاه البدع والانحرافات الجديدة، مارس فنانو الروك أساليب أكثر جنونية وإصعاقا. وفي هذا الإطار شاعت ظاهرة الـ punk roep، و «الموجة الجديدة» المرتبطة بها. وظهرت فرق مثل مسدسات الجنس مع لجوئها إلى التقيؤ، والبصاق، والعراك، وخلع الملابس على المسرح، ونصوصهم التي تتراوح بين الدعارة والتجديف والصراخ الذي لا يطاق، ومظهرهم الغريب، وحركاتهم الفوضوية. وما يعتبر جديدا في روك الصبيان، على أي حال، هو النيل من المؤسسات الحكومية، والدينية، والسياسية، والثقافية، والبوليس ◆

www.rokcritics.com

موقع يقدم حوارات وآراء لناقدي موسيقى الروك اند رول.

أشهر مغني الروك ألفيس برسلي

Blackboard Jungle اول فيلم يستخدم موسيقى الروك


عبدالعزيز عناني

في هدوء تام أغمض عينيه وأسلم الروح، هكذا رحل عن الدنيا عبدالعزيز عناني راهب الموسيقى العربية، تاركا وراءه ثروة تُقدر ماديا بخمسة ملايين جنيه، وفنيا لا تقدر بثمن. ومكتبة موسيقية تحتوي على أندر الوثائق والأشرطة والأسطوانات في تاريخ مصر والعالم العربي. عبدالعزيز عناني رحمه الله كان آخر رجال الحرس القديم، للدفاع عن تراث العرب الموسيقي، قضى أغلب سنوات عمره في جمع تراث الموسيقى الشرقية، من الأسواق والمزادات والأصدقاء، والسؤال الذي يبرز الآن هو عن مصير تلك المكتبة، خاصة أن هناك محاولات إسرائيلية للحصول عليها بأي ثمن؟

عادل سعد - مصر

محمود عناني وريث أندر مكتبة للموسيقى العربية:

إسرائيل لن تجرؤ على الاقتراب من مكتبة والدي

عقب رحيل عبدالعزيز عناني، ظهرت علامات الاستفهام بشدة حول المصير المجهول للمكتبة العامرة بالكنوز، والتي قدر البعض جانبا من محتوياتها مبدئيا بأنه لا يقل عن خمسة ملايين من الجنيهات، ووسط كل هذا ارتفعت أصوات أخرى لتحذر من خطر تسرب محتويات هذه المكتبة إلى إسرائيل، وتؤكد حرص اليهود على شراء هذه المكتبة النادرة، خاصة أن اليهود حرصوا منذ خروجهم من مصر في عهد الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، على تقديم الموسيقى الشرقية المصرية بوصفها موسيقى عبرية، وسرقوا أغلب الألحان المجهولة ونسبوها إلى أنفسهم.

في القاهرة والمنطقة العربية يعرف أغلب المهتمين بالموسيقى والتراث عبدالعزيز عناني، عاشق التراث الأول، والرجل الذي أفنى كل ماله، وعمره - خمسة وسبعون عاما - في تجميع تراث الموسيقى العربية خلال القرنين الأخيرين.

مكتبة عبدالعزيز عناني تبدأ منذ اختراع الأسطوانات، وتحتوي على تسعة آلاف أسطوانة، وأكثر من ألفي شريط، مسجل عليها الآلاف من التسجيلات النادرة من الأغاني والموشحات والطقاطيق والأدوار لأقطاب الموسيقى والغناء من أيام الشيخ عبدالرحيم المسلوب وألمظ وعبده الحامولي وحتى يومنا هذا!!

في مكتبة عناني أضعاف ما يوجد في مكتبة الإذاعة المصرية في مجال الموسيقى والغناء، ولديه ألف كتاب وكتالوج موسيقى من أندر وأهم ما صدر عن الموسيقى والغناء في تاريخ العرب.

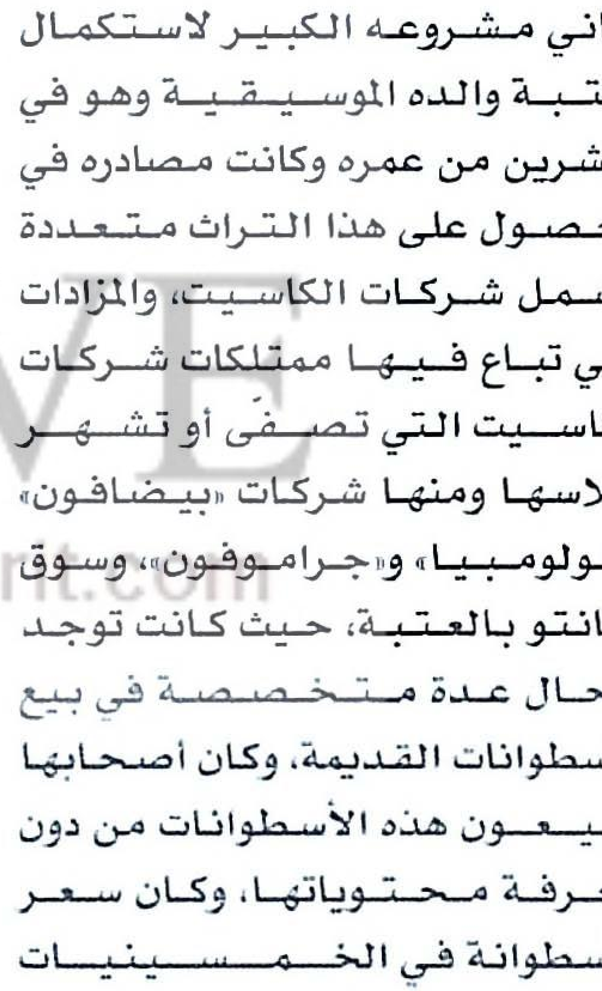
كان والد عناني عاشقا للتراث الموسيقي، وكانت «قعدته» في البيت تضم الشيخ صالح عبدالحي وزكريا أحمد وغيرهما من أساطين الغناء.

وعندما تخرج إبنه عبدالعزيز عناني عمل مدرسا للرياضيات.

وبعد رحيل والده بدأ عبدالعزيز عناني مشروعه الكبير لاستكمال مكتبة والده الموسيقية وهو في العشرين من عمره وكانت مصادره في الحصول على هذا التراث متعددة وتشمل شركات الكاسيت، والمزادات التي تباع فيها ممتلكات شركات الكاسيت التي تصفّى أو تشهر إفلاسها ومنها شركات «بيضافون»، و«كولومبيا» و«جرامافون»، وسوق الكانتو بالعتبة، حيث كانت توجد محال عدة متخصصة في بيع الأسطوانات القديمة، وكان أصحابها يبيعون هذه الأسطوانات من دون معرفة محتوياتها، وكان سعر الأسطوانة في الخمسينيات والستينيات يتراوح بين خمسة إلى عشرة قروش، وفي هذه السوق التقى عبدالعزيز عناني بكبار هواة جمع التراث الموسيقي القديم من أمثال إسماعيل بك رافت، ومحمود بك عبدالرسول، والذين كانوا يقيمون ندوات يومية للاستماع في بيوتهم، بحيث يستضيف كل واحد منهم الندوة في بيته بالدور، ولم يكن برنامج الندوة يزيد على الاستماع إلى كنوز التراث التي يمتلكونها، ولأن عبدالعزيز كان أصغرهم سنا فقد أوكلوا إليه مهمة تشغيل الأسطوانات وشرح محتوياتها وأطلقوا عليه لقب سلطان «القعدة».

من أهم القوائم الموجودة داخل مكتبة عناني الموسيقية الضخمة:

الأعمال الكاملة لكل من: الشيخ علي محمود، الشيخ سيد درويش، الشيخ يوسف المنيلاوي، عبدالحي حلمي، صالح عبدالحي، منيرة المهدية، الشيخ سيد الصفتي، الشيخ محرز سليمان، فتحية أحمد، فاطمة سري، رتيبة أحمد، محمد القصبجي، رياض السنباطي، الشيخ ابراهيم الفران، داود حسني، عبده الحامولي، محمد عثمان، الشيخ أبوالعلا محمد، محمد عبدالوهاب، أم كلثوم. والأعمال المسرحية الغنائية للشيخ سلامة حجازي ومجموعة نادرة من الأسطوانات التركية التي تحتوي على عدد كبير من البشارف والموشحات والسماعيات والتقاسيم. وتسجيلات موسيقية من أغلب البلدان العربية خصوصا منطقتي الشام والمغرب العربي.



أسطوانة الغزالة لعبدالوهاب

"
في المكتبة أربعمائة ألف ساعة تسجيلات، منها الأعمال الكاملة والوحيدة للشيخ محمد رفعت، وصالح عبدالحي وزكريا أحمد ومحمد عثمان
"

والتسجيلات الكاملة لمؤتمرات الموسيقى العربية، منذ أول مؤتمر عقد في العام ١٩٣٢.

والمواويل القديمة لمشاهير المطربين من أمثال سيد الصفتي وعبدالحي حلمي ومحمود صبح.

كما تضم ركنا للأشرطة الدينية يحتوي على المجموعة الوحيدة الكاملة للشيخ محمد رفعت.

كما اشترك عبدالعزيز عناني مع محمود كامل وخليل المصري وسعيد الجداوي في تجميع الأعمال الكاملة لعدد من الملحنين والمطربين مع نشر النص الكامل وشرح للنص والمؤلف والمقام والمغني واستمر العمل في هذه الموسوعة أكثر من عشر سنوات ومع ذلك لم تر النور حتى الآن.

في أثناء حياته اختير عبدالعزيز عناني عضوا في لجنة التراث الفنية التابعة لفرقة الموسيقى العربية، وعضوا في معهد الموسيقى العربية، ومشرفا فنيا على فرقة التخت العربي بالمعهد.

كما ترأس عناني جمعية إحياء التراث الموسيقي، بالإضافة إلى وكالة جمعية سيد درويش، وعضوية مجلس إدارة معهد الموسيقى العربية.

أسطوانة نادرة لأم كلثوم

قبل رحيله بسنوات سقط المؤرخ الكبير صريع المرض والاكتئاب بعد أن تعرض لحادث سيارة، واضطر لبتر إحدى قدميه، وكان يسير من خلال جهاز تعويض، ولأنه مصاب بالسكري فقد تدهور الأمر بسرعة وطلب منه الأطباء عدم ارتداء الجهاز، لأن جروح مرض السكري لا تلتئم بسرعة، وعندما انعدمت حركته تدهورت حالته النفسية ودخل في نفق اليأس والاكتئاب ومنع أصدقاءه وتلامذته من زيارته، حتى لا يراه الناس قعيدا عاجزا لا يتحرك.

ظلت هذه الحالة مع عبدالعزيز عناني ثلاث سنوات كاملة وتحول شعوره بالاكتئاب إلى رفض كامل للحياة إلى أن رحل عن الدنيا في العام الماضي عن عمر يناهز الخامسة والسبعين عاما.

أما مكتبته النادرة فهي مازالت في مكانها نفسه، وقام أبناؤه بنقل كل محتويات المكتبة من أسطوانات وأشرطة وكتب إلى حجرة داخلية بالشقة.

لكن الأمور لم تجر على هذا المنوال، فبعد أشهر معدودة تفجر الخلاف بين أرملته وأصغر أبنائه «عمرو» حول ملكية الشقة وحكمت المحكمة ابتدائيا بأن تؤول الشقة إلى أرملة عبدالعزيز عناني.

وعندما اتصلنا بأرملته قالت إنها لن تتحدث مع أحد إلا من خلال محام، وأن المحكمة حكمت لصالحها في الشقة، أما المكتبة فهي موجودة داخل الغرفة ومغلق عليها بالمفتاح، وهي لن تتحدث بشأنها مع أحد.

اتصلنا بمحامي أرملة عناني فقال إن المكتبة موجودة، وهي مملوكة للورثة، وللسيدة أرملة عبدالعزيز عناني الحق في الحصول على ١/٨

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قيمتها المقررة عند فحص بعض محتوياتها بخمسة ملايين جنيه.

سألت أرملة عناني هل ترغبين في بيع المكتبة؟ فقالت: أنا بالفعل أرغب في ذلك لأن هذا المبلغ سيساعدني على تحمل تكاليف الحياة.

مهرجان الموسيقى العربية الأخير في القاهرة قام بتكريم المؤرخ عبدالعزيز عناني، وفي هذا التوقيت بالتحديد اجتمع أعضاء جمعية الحفاظ على تراث سيد درويش وأطلقوا تحذيرا من انتقال المكتبة إلى إسرائيل وطالبت الجمعية بالحفاظ على هذا التراث القومي لأن بالمكتبة أهم تسجيلات مصر والعالم العربي منذ القرن الثامن عشر.

جريدة العربي الناصري في القاهرة التقطت الخيط وتحولت قضية مكتبة عناني إلى مانشيت رئيس للجريدة بعد الإعلان عن رغبة إسرائيل في شراء المكتبة.

عندما تقابلت مع محمود عبدالعزيز الابن الأكبر للمؤرخ الراحل كان غاضبا، وقال إنه سيلجأ إلى القضاء لمقاضاة الجريدة لتحديد المسؤول عن هذا البيان الصادر عن جمعية حماية تراث سيد درويش، والذي يتردد أنه المؤرخ الموسيقي عبدالقادر صبري أو الصحفية سناء البيسي رئيس تحرير مجلة نصف الدنيا.

> ” تحتوي مكتبة عناني الموسيقية على تسعة آلاف إسطوانة وألفي شريط، مسجل عليها آلاف الأغاني والموشحات والطقاطيق، من أيام الشيخ «المسلوب» وحتى يومنا هذا “

● سألته ما مدى صحة هذا البيان؟

- قال هذا غير صحيح من البداية للنهاية، وإسرائيل لم تجرؤ على الاقتراب من والدي طوال حياته، وهي أيضا لم تقترب من أحد من أبناء عناني لأننا مثله نعشق مصر والعروبة، ولن نبيع ثقافتنا بحفنة دولارات.

● هل هناك عروض بالفعل لشراء المكتبة؟

- فأجاب.. الأوبرا المصرية قدمت عرضا باهتا للاستماع إلى محتوى بعض التسجيلات جرى ذلك من خلال محمد سالم المشرف على المسرح الصغير بدار الأوبرا ورفضنا لأننا سنقوم بتصنيف المكتبة قبل عرضها على أي إنسان، كما أننا لن نبيعها وسوف أتفرغ أنا وشقيقي لإدارتها.

● ما أهم محتويات المكتبة من وجهة نظرك؟

- المكتبة متكاملة، وبداخلها أقدم أنواع الجراموفون بصورته نفسها ويعمل يدويا.. وهناك إبر حساسة لتشغيله كان والدي حريصا على اقتنائها وهي غير موجودة الآن والإبرة الواحدة تكفي للاستماع لأسطوانتين فقط لضمان نقاء الصوت.

في المكتبة مجموعة من الكتالوجات الخاصة بشركات الأسطوانات وكل أسطوانة معها بيان بالمؤلف والملحنين والمطرب.. ونحن لن نبيع هذه المكتبة لأنني سألت والدي قبل رحيله بوصفه الوحيد القادر على تثمينها فقال يا بني هذه المكتبة لا تقدر بثمن ولا أحد يستطيع تقديرها غيري.

والمكتبة مغلقة منذ العام ٩٦ وحتى الآن نتيجة لظروف والدي المرضية، وعلى أشرطتها أكثر من أربعمائة ألف ساعة تسجيلات بالإضافة إلى عشرة آلاف أسطوانة ننوي تحويلها إلى برامج كمبيوتر لتسهيل استدعائها للباحثين، لأن أغلب أساتذة الموسيقى حصلوا على شهادة الدكتوراه من مكتبة عبدالعزيز عناني.

من وجهة نظري إن من أخطر محتويات المكتبة المجموعة الكاملة للشيخ محمد رفعت وهي غير موجودة في أي مكان بالعالم، ومجموعة الأسطوانات «البروفة» والبروفة أسطوانة وحيدة من نوعها تم عملها «ستاندر» لكي يطبع عليها أسطوانات أخرى ولسبب أو لآخر حدث خلاف بين صاحب الشركة والمطرب فتوقف الإنتاج وظلت الأسطوانة نسخة وحيدة، وغالبا يحتفظ بهذه النسخة كبار الفنانين.. وهذه البروفة لا تقدر بثمن بالطبع.. وفي مكتبة والدي «بروفات» عدة غير موجودة عند أي إنسان آخر.

● سألته مرة أخيرة لكن ما مصير المكتبة خاصة أن أرملة والدك ترغب في البيع؟

- قال: نحن لن نبيع، والورثة - أنا وعمرو - متفقان على ذلك، وإذا كانت هناك مشكلة مع زوجة أبي فستتم تسويتها وفي النهاية هي تستحق ١/٨ القيمة ويصعب أن تتصرف في محتويات المكتبة بمفردها، وبيننا اتفاق على ذلك، والمكتبة مغلقة ومفتاحها معي.. وسوف أعيد افتتاحها للدارسين وعشاق التراث الموسيقي بعد تنظيمها وإن كان ذلك سيستغرق عامين على الأقل، وهو أقل واجب أقدمه لوالدي عاشق الموسيقى العربية والذي يحاول البعض تجريحه بعد الرحيل للاستيلاء على مكتبته أو التشكيك في نوايا أولاده ◆

www. rakatek.com.

موقع يتضمن معلومات عن أشهر المطربين العرب ومطربي الخليج العربي.

بول أنكا

ظهرت على الساحة الفنية الأمريكية في عقد الخمسينيات من القرن الماضي مجموعة من المغنين والفرق الغنائية الذين أحدثوا ثورة في عالم الغناء والموسيقى، وسرعان ما حل هؤلاء المغنون المجددون محل ملوك الغناء التقليديين السابقين مثل فرانك سيناترا وبنج كروسبي ونات كنج كول الذين تربعوا على عرش الغناء الأمريكي في فترة الأربعينيات.

وكان من أبرز نجوم موجة المغنين المجددين المغني والملحن العربي الأصل بول أنكا الذي صعد كالصاروخ إلى قمة الشهرة في عالم الغناء.

محمود الزواوي - الأردن

أبو البنات متعدد المواهب

بول أنكا... فارس الفنون ذو الأصول العربية

تميز هذا الفنان المتعدد المواهب عن غيره من المغنين الذين ركبوا تلك الموجة في أمرين مهمين. أولهما أنه كان المغني الوحيد بينهم الذي جمع بين موهبتي التأليف والتلحين إلى جانب موهبة الغناء. فقد قام بتأليف وتلحين جميع أغانيه، بل إنه قام على مر السنين بتأليف وتلحين أغان لعدد من كبار المغنين مثل فرانك سيناترا وألفيس بريسلي وتوم جونز وباربرا سترايساند. والأمر الثاني أن معظم أقران بول أنكا من المغنين الذين ظهروا معه في الفترة نفسها اختفوا وأفل نجمهم بعد سنوات قليلة، في حين أن بول أنكا نما وتطور كمغن وملحن مبدع على مر السنين وظل في قمة الشهرة والعطاء على مدى ٤٥ عاما. ولا تقل شعبية الحفلات الغنائية لبول أنكا في صالات لاس فيجاس الضخمة في العام ٢٠٠١ وهو يقارب الستين أو إقبال الجماهير على مشاهدة حفلاته الغنائية في الدول الأجنبية عما كانت في العام ١٩٦٠ حين كان في التاسعة عشرة من العمر.

●

ولد بول أنكا في مدينة أوتاوا بكندا لأبوين سوريين من أسرة «عنقا» الدمشقية، وهو يجيد التحدث باللغة العربية بطلاقة. وظهرت عليه أمارات النبوغ الموسيقي والغنائي منذ سني الطفولة، حيث شارك في العديد من المسابقات الغنائية في سن مبكرة، وفاز بالعديد منها. وعزز قدرته على تأليف الأغاني بالالتحاق بعدد من المسابقات الدراسية في ميدان اللغة الإنجليزية والصحافة. وفي سن الخامسة عشرة سجل بول أنكا أولى أغنياته «إني أعترف» (I Confess) التي لقيت رواجا شعبيا متواضعا. إلا أنه قام في العام التالي، أي حين كان في السادسة عشرة، بتأليف وتلحين وغناء أغنية «ديانا» التي أصبحت أشهر أغانيه وأكثرها رواجا وتحولت إلى علامته المميزة.

وبعد إعداد تلك الأغنية قام بول أنكا باستدانة ١٠٠ دولار وسافر بالطائرة من أوتاوا بكندا إلى نيويورك بالولايات المتحدة حيث عرض أغنية «ديانا» على شركة أي. بي. سي. للأسطوانات. وبمجرد أن استمع مديرو الشركة لتلك الأغنية أدركوا أنهم أمام أغنية غير عادية وتوقعوا أن تتحول إلى أغنية شائعة تعود عليهم بأرباح كبيرة وأنهم يتعاملون مع فتى متعدد المواهب يتوقع له مستقبل باهر، إلا أنهم أدركوا أيضا أنهم يتعاملون مع شاب قاصر وأن أي اتفاق معه لن يكون ملزما من الناحية القانونية، فطلبوا منه أن يحضر والده لكي يتفاهموا معه.

> ” تشير الإحصاءات الرسمية إلى أن أغانيه أُديت أكثر من ٩٠ مليون مرة في سائر أنحاء العالم، حيث صدر له ١٢٦ ألبوما غنائيا، بلغت مبيعاتها ٤٢ مليون نسخة “

وبالفعل قام بول أنكا باستدعاء والده من كندا الذي حضر إلى نيويورك حيث وقع عقدا طويل الأمد مع الشركة نيابة عن ابنه. وخلال أيام قليلة، وكما توقعت شركة الأسطوانات، فقد صعدت أغنية «ديانا» إلى قمة قائمة الأغاني الشائعة في الولايات المتحدة وتربعت عليها لعدة أسابيع، ثم انتقلت الأغنية إلى بريطانيا واحتلت مركز الصدارة في قائمة الأغاني الشائعة فيها على مدى تسعة أسابيع. وأصبحت أغنية «ديانا» أشهر أغنية صدرت في الولايات المتحدة في العام ١٩٥٧.

تتميز أغنية «ديانا» بكلماتها الرقيقة وبألحانها العذبة وإيقاعها الجميل، وتستند إلى تجربة شخصية للفنان بول أنكا يتحدث فيها عن إعجابه وعلاقته العاطفية بفتاة اسمها «ديانا» تكبره بأربع سنوات، وهي شابة جميلة كانت تعمل جليسة له في طفولته فتعلق بها، ولكنه أيقن أن حبه لها لن يثمر، وسكب مشاعره نحوها في كلمات وألحان الأغنية العاطفية التي تحمل اسمها.

وفتحت أغنية «ديانا» لبول أنكا طريق الشهرة والمجد، فتحول بين عشية وضحاها إلى مُغن مرموق يشار إليه بالبنان. وبيع من أسطوانة «ديانا» أكثر من عشرين مليون نسخة في غضون سنتين، وحولت بول أنكا إلى مليونير في سن الثامنة عشرة. واحتفظت هذه الأغنية التي قدمها شاب في السادسة عشرة من العمر بالمركز الثاني في مبيعات الأسطوانات في العالم على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـدى ربع قـرن تقـريبـا بعـد الأغنيـة الشهيرة «وايت كريسماس» للمغني بنجي كروسبي، والتي بيع منها أكثر من ١٤٠ مليون نسخة على مدى قرابة ٦٠ عاما.

كما فتحت الأغنية لبول أنكا أبواب صالات الحفلات الغنائية والبرامج التلفزيونية التي أصبح من ضيوفها المفضلين. وسرعان ما انتقل بول أنكا إلى هوليوود عاصمة السينما والفن في العالم، وأصبح من أكثر نجوم الغناء شعبية في الحفلات الغنائية وفي مبيعات الأسطوانات ليس في الولايات المتحدة فحسب، بل وفي دول أخرى كثيرة مثل اليابان وإيطاليا وبريطانيا وألمانيا.

وأعقب بول أنكا أغنية «ديانا» بسلسلة من الأغاني الشهيرة كأغنية «أنت قسمتي ونصيبي» (You are my Destiny)، و«الفتى الوحداني» (Lonely Boy)، «ضعي رأسك على كتفي» (Put Your Head on my Shoulder)، و«غرام المراهقة» (Puppy Love)، التي تحولت كل منها إلى أسطوانة بلاتينية، أي بيع من كل منها أكثر من مليوني أسطوانة. ولم يتحول بول أنكا إلى مليونير في سن الثامنة عشرة فحسب، بل إن خمسا من أغانيه صعدت بحلول ذلك السن إلى قائمة الأغاني الشائعة في الولايات المتحدة، وهو إنجاز لم يحققه سوى عدد قليل من المغنين والمغنيات.

وعززت هذه الأغاني الشائعة مكانة بول أنكا ليس بين أقرانه المغنين الشباب الذين ظهروا في الفترة نفسها فحسب، بل وبين كبار مؤلفي وملحني تلك الفترة ممن كانوا أكبر منه سنا وأكثر خبرة وانتشرت شهرته كمغن وملحن ومؤلف موسيقي على نطاق عالمي.

وامتد نجاح بول أنكا من عالم الغناء إلى التلفزيون والسينما والمسرح. وظهر على مر السنين في عشرات البرامج التلفزيونية، كما ألف الموسيقى التصويرية والألحان المميزة للعديد من تلك البرامج، ومنها اللحن المميز لبرنامج الأحاديث والمنوعات التلفزيوني المسائي الأميركي الشائع للفنان الكوميدي جوني كارسون والذي عُزف أكثر من ٤ .١ مليون مرة منذ افتتاح ذلك البرنامج لأول مرة العام ١٩٦٢ وقد وصف هذا اللحن الموسيقي بأنه أكثر لحن موسيقي مميز معروف لدى الجمهور في التاريخ.

كما ألف بول أنكا ولحن الأغنية الرئيسة والموسيقى التصويرية للفيلم الذي رشح أيضا لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم العام ١٩٦٢، والأغنية الرئيسة والموسيقى التصويرية للفيلم المتميز «أتلانتيك سيتي» الذي رشح أيضا لجائزة الأوسكار لأفضل فيلم العام ١٩٨٠، وفاز بول أنكا عن الأغنية الرئيسة لهذا الفيلم بجائزة أفضل أغنية من مهرجان البندقية السينمائي.

وظهر الفنان بول أنكا في باكورة أدواره السينمائية في الفيلم الحربي «أطول الأيام» العام ١٩٦٢، وهو دور غير غنائي جسد فيه شخصية جندي في الحرب العالمية الثانية وتقاسم بطولته مع أربعين من كبار نجوم هوليوود. وظهر بول أنكا منذ ذلك الوقت في ستة أفلام سينمائية أخرى، أحدثها فيلم الخيال العلمي «وقت الكلب المسعور» العام ١٩٩٦ الذي تقام بطولته مع مجموعة من نجوم هوليوود بينهم ريتشارد درايفس وبيرت رينولدز وايلين باركين وجيف جولدبلام. كما قام بعشرات الأدوار التلفزيونية الغنائية وغير الغنائية التي تضمنت عددا من المسلسلات الدرامية. وشملت الإنجازات الفنية لبول أنكا أيضا قيامه ببطولة مسرحية غنائية على مسارح برودواي الشهيرة في نيويورك.

إلا أن الميدان الذي برزت فيه المواهب المتعددة لبول أنكا أكثر من سواه هو ميدان الموسيقى والغناء الذي تميز فيه كمغن ومؤلف وملحن غزير الإنتاج، وأثبت فيه أنه قادر على التطور ومجاراة العصر، مع أنه حافظ على لونه الرومانسي الجميل على مر السنين. وظهرت علامات تلك المواهب المتعددة أيضا في مؤلفات الموسيقى التصويرية السينمائية والتلفزيونية التي وضعها للعديد من الأفلام والبرامج والمسلسلات التلفزيونية. كما ظهرت في عشرات الأغاني التي ألفها ولحنها لمشاهير نجوم الغناء، ومن أبرزها أغنية «طريقتي» (My Way)، أشهر أغاني المغني فرانك سيناترا والأغنية التي ارتبطت بشخصية ذلك المغني الشهير وأصبحت علامته المميزة، والتي أعاد تسجيلها عدد من نجوم الغناء مثل ألفيس بريسلي وسيد فيشس، وأغنية «إنها سيدة» (She,s a Lady)، أشهر أغاني المطرب البريطاني المعروف توم جونز.

كما قدم بول أنكا العديد من الأغاني لعدد من مشاهير المغنين والفرق الغنائية مثل باربرا سترايساند وبادي هولي وثنائي الأخوين دوبي، وتعاون مع عدد من كبار المؤلفين والملحنين مثل مايكل جاكسون وديفيد فوستر وكارول باير سيجر وريتشارد ماركس ومايكل مكدونالد.

بول أنكا في إحدى حفلاته

ويقول بول أنكا إنه يأخذ بالاعتبار شخصية المغني وصوته وأسلوبه في الأداء حين يؤلف ويلحن له إحدى أغنياته. ويتجلى ذلك بشكل واضح في الأغاني التي قدمها للمغنين فرانك سيناترا وتوم جونز والتي حققت رواجا كبيرا.

وعلى الرغم من غزارة الإنتاج الغنائي والموسيقي للفنان بول أنكا، فقد حافظ على مدى ٤٥ سنة على أصالته الموسيقية والفنية. وقدم على مر السنين قرابة ١٠٠٠ أغنية من أدائه وأداء غيره من المغنين. وتحولت أكثر من عشرين من أغاني بول أنكا إلى أسطوانات ذهبية، أي بيع من كل منها مليون نسخة أو أكثر، وهو إنجاز لم يحققه سوى عدد قليل من المغنين والمغنيات. وتشير الإحصاءات الرسمية لمؤسسة (BMI) الأمريكية المرموقة إلى أن أغاني بول أنكا أُديت أكثر من ٩٠ مليون مرة في سائر أنحاء العالم، والى أن مبيعات ألبوماته وأسطواناته الغنائية زادت على ٤٢ مليون نسخة.

> إسطوانة «ديانا» حولته إلى مليونير وهو في الثامنة عشرة من عمره حيث باعت أكثر من عشرين مليون نسخة في سنتين، وظلت أكثر الاسطوانات مبيعا في العالم لمدة ربع قرن

وصدر له ١٢٦ ألبوما غنائيا، من أحدثها ألبوم غنائي يضم عددا من الأغاني الثنائية القديمة والجديدة مع عدد كبار مشاهير نجوم الغناء مثل سيلين ديون وباري جيب وباتي لابيل وفرانك سيناترا وتوم جونز وبيتر سيتيرا. وبين أغاني هذا الألبوم الأغنية العاطفية الرقيقة «هل أحبك؟» (Do I Love You)، التي يقدمها بول أنكا مع ابنته آنثيا.

كما تشير الإحصاءات الرسمية لمجلة «بيلبورد» الموسيقية الأمريكية الشهيرة إلى أن بول أنكا واحد من حفنة من المغنين والمغنيات الذين صعدت أغانيهم إلى قائمة الأغاني الشائعة في الولايات المتحدة على مدى خمسة عقود متتالية، أي منذ الخمسينيات حتى التسعينيات من القرن الماضي. وتضعه المجلة في المركز الحادي والعشرين بين أكثر المغنين والمغنيات نجاحا ورواجا، أي أنه ينتمي إلى صفوة من المغنين الذين يضمون ألفيس بريسلي وفرانك سيناترا وفريق «الخنافس» أو «البيتلز».

ولم يقتصر انتشار شعبية بول أنكا على وطنه الأصلي كندا ووطنه بالتبني والتجنس الولايات المتحدة فحسب، بل انتشر على صعيد عالمي، وذلك بفضل قدرته على تكييف موسيقاه وألحانه مع الثقافات الأخرى. وتشمل تسجيلاته الغنائية أكثر من عشرة ألبومات باللغات اليابانية والألمانية والأسبانية والإيطالية. وقد أمضى بول أنكا قرابة ثلاث سنوات من حياته في إيطاليا التي يكن لها مشاعر خاصة، وبيع أكثر من ١٥ مليون نسخة من ألبومه الغنائي الذي يضم الأغنية الإيطالية «أوني فولتا» بالإضافة إلى ثلاثة ملايين نسخة من الأسطوانة الفردية لتلك الأغنية في إيطاليا، حيث يتمتع بشعبية واسعة.

وفاز بول أنكا بعشرات الجوائز الموسيقية والفنية خلال مشواره الفني الطويل، وقامت الحكومة الفرنسية بتكريمه بمنحه جائزة فارس في مرتبة الفنون والآداب، وهو واحد من حفنة من الأمريكيين الذين منحوا هذا التقدير. كما قامت الأكاديمية القومية الأميركية للموسيقى الشعبية بانتخابه عضوا في قاعة مشاهير مؤلفي وملحني الأغاني. وكُرِم بول أنكا في هوليوود العام ١٩٧٨ بوضع نجمة تحمل اسمه إلى جانب مئات النجوم التي تحمل أسماء مشاهير الفنانين على رصيف هوليوود الشهير.

ومن الجدير ذكره أن الفنان بول أنكا متزوج منذ ٣٧ عاما من آن زغيب، وهي عارضة أزياء سابقة وابنة دبلوماسي لبناني سابق، وله منها خمس بنات. وتعد هذه الرابطة الزوجية من أطول وأسعد العلاقات الزوجية في الوسط الفني الأمريكي المعروف بارتفاع نسبة الطلاق فيه. وأصبح بول أنكا جدا منذ أكثر من ثلاث سنوات.

لقد أطلق الكاتب السينمائي والتلفزيوني باز كوهان على بول أنكا في بداية مشواره الفني لقب «الفنان متعدد المواهب»، وهو لقب استحقه عن جدارة وأثبت على مر عشرات السنين أنه أهل له بفضل عطائه وإبداعه الموسيقي الذي لم يتوقف. وقد وصل بول أنكا في العام١٩٥٧ إلى قلوب الملايين في أغنية «ديانا» حين انضم إلى موجة المغنين المجددين في الولايات المتحدة ممن كانوا يسعدون الجماهير عند ظهورهم في صالات الغناء الضخمة ويثيرون حماس وصراخ وتأوهات المعجبين، وخاصة المراهقات اللاتي كن يقبلن على شراء الملايين من أسطواناتهم ويشكلن نوادي المعجبين بهم.

إلا أن معظم أعضاء موجة المغنين المجددين سرعان ما تخلفوا عن الركب واحدا تلو الآخر لأنهم كانوا مجرد صيحات عابرة لم يكتب لها الدوام، وذلك خلافا للفنان بول أنكا الذي تميز بأصالة إنتاجه الموسيقي وبتطوره وإبداعه في الألحان المتميزة التي أكسبته حب وولاء أجيال متتالية من عشاق الغناء والموسيقى، ليس في الولايات المتحدة فحسب، بل وفي شتى أنحاء العالم.

ومن يشاهد حفلة غنائية للفنان بول أنكا في هذه الأيام يجد بين جمهوره الغفير جدات يجلسن إلى جانب بناتهن وحفيداتهن، تعبيرا عن تواصل الوفاء بين الأجيال لهذا الفنان العظيم المتحدر من أصل عربي. فهؤلاء الجدات هن المراهقات السابقات اللاتي وقعن في حب بول أنكا حين غنى لهن أغنية «ديانا» بصوته العذب وأحاسيسه الرقيقة قبل أكثر من ٤٣ سنة

http://www. pauLanka. com

موقع شامل عن المطرب بول أنكا، يحتوي على سيرته الذاتية وأعماله. وهو باللغة الإنجليزية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البروفيسور سايمون ماكفي

بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١ وتزامنا مع بدء فعاليات مهرجان القرين الثقافي الذي أقيم في الفترة ما بين ٦ إلى ٢٥ يناير الماضي. قدمت فرقة جولد سميث حفلتين موسيقيتين خلال أمسيتي ١٣ و١٤ يناير كجزء من فعاليات المهرجان. وتتكون الفرقة من ٣٨ طالبا هم أوركسترا كلية جولد سميث، الواقعة في القسم الجنوبي الشرقي من لندن، التي بدأت عملها منذ العام ١٨٩١ وأصبحت الآن جزءا من جامعة لندن، والتقت «الفنون» مع قائد الأوركسترا البروفيسور سايمون ماكفي.

البروفيسور سايمون ماكفي قائد فرقة جولد سميث:

أحب قيادة الأوركسترا لأنني مُولع بالسلطة!

عن تجربة لقائه مع الجمهور الكويتي وعن المخاوف والصعوبات التي واجهته قال البروفيسور سايمون ماكفي: «في الحقيقة لم يكن لدينا رؤية واضحة عن نتائج هذه التجربة، فقد كانت لدينا بعض المخاوف من أن الجمهور الكويتي قد يتوقع شيئا مختلفا أو قد يفقد اهتمامه لدى سماع ألحان غير مألوفة لديه.

حاولنا قدر المستطاع اختيار برنامج موسيقي يتلاءم ومختلف الأذواق، وكنا على ثقة أن هذه المعزوفات الموسيقية التي تتسم بالحيوية والتنويع سوف تصل إلى قلوب جميع المستمعين.

ومن المهم أن نشير إلى حقيقة صعوبة اختيار برنامج موسيقي لجمهور لم تره أو تفاعلت معه من قبل، لأنه لا يوجد لديك أي شعور أو توقع بما سيحصل لاحقا في الحفل، ولكن في النهاية كانت تجربة العزف لجمهور كويتي تجربة جديدة ومثيرة بحد ذاتها».

كما أنه لا يمكنني أن أحكم على الجمهور من خلال القيادة ولا أعرف إن كان الجمهور متحمسا فعلا أم يتصرف بتهذيب.

قدمت الفرقة مقطوعات موسيقية لجورج هاندل، ورباعيات وترية لساموويل باربر، والسيمفونية ٤٠ وكونشرتو الكلارينيت لموزارت، و«بولسينيا» لإيغور سترافنسكي.

وعن كيفية اختيار برامج الحفل وعن سبب غياب آخرين من عمالقة الموسيقى الكلاسيكية أمثال بيتهوفن قال: «في الحقيقة العزف لمؤلفات بيتهوفن يتطلب وجود عدد أكبر من العازفين والآلات الموسيقية، مثل الكمان والتشيلو، لأن مؤلفات بيتهوفن - المؤلف الغاضب كما يسمى - تتميز بالقوة والعمق، ونحن لدينا عدد محدود من العازفين يصل إلى أربعين عازفا فقط نتيجة للظروف المحيطة بالسفر.

أما بالنسبة للمعزوفات الأخرى، مثل موسيقى موزارت التي تتسم بالرقة والنعومة وفيها آلة رئيسة هي الكلارينيت التي يعزف عليها زميلي كولن لوسن وهو عازف عظيم ويشتهر بعزف هذه المقطوعة حول العالم فقد كانت اختيارا طبيعيا. ثم جاء اختيار موسيقى هايدن لأننا أردنا أن نقدم موسيقى مختلفة وقريبة من المستمع. وقد حاولنا أن نقدم بالإضافة إلى الموسيقى الكلاسيكية موسيقى حديثة مثل موسيقى باربر، فلم نكن نعلم بمدى تجاوب أو معرفة الجمهور له، أما موسيقى سترافنسكي فهي مقطوعة موسيقية عصرية تتميز بالحيوية والقرب من الجمهور، ورغبنا في تقديم شيء أقرب إلى وقتنا الحاضر. ويجب ألا نغفل عن عازفي الأوركسترا فقد قضوا هنا ما يقارب الأسبوع وهم لا يريدون أن يكتفوا بعزف مقطوعة أو اثنتين، لذا فقد جاء البرنامج بحيث يستخدم كل عازف من دون استثناء».

وعن انطباعاته عن تجربة تقديم مؤلفات للموسيقار الكويتي علي زكريا الأنصاري مثل «انعتاق»، «أسئلة الذات»، «دوافع المجهول»، «ملك الغرام»، و«الحمد لمن» قال: «كانت تجربة العمل معه عظيمة جدا. ولم تكن هذه المرة الأولى التي نقوم بتأدية عمل من ألحانه. فأنا لدي خبرة سابقة معه. فكما تعلم لقد أقمنا حفلة موسيقية في لندن العام ١٩٩٨ مع فرقة London mozart players - وهي أقدم فرقة موسيقية لموسيقى الحجرة - وقدمنا سيمفونية «نبض الحالم» و«رحلة حياة» وكذلك قمنا بتسجيل سيمفونية «السباحة ضد التيار» على أسطوانة مدمجة.

لذا فقد كنت على دراية تامة بالمغامرة التي سأقدم عليها، وأنا على أتم الاستعداد لتكرارها مرة أخرى في المستقبل القريب.

لقد خلق المزج الرائع بين العنصر العربي والموسيقى الغربية عملا استثنائيا. ولم يخل الأمر من أي صعوبات على صعيد عازفينا، لأن النوتة الموسيقية الأوروبية ليست مصممة بحيث تناسب الأنغام والإيقاعات الشرقية التي سنعزفها. فقد كانت هناك أوقات اعتقدنا فيها استحالة التدوين على الورق ما قصده المؤلف حقا، لذا كما في معظم أحوال الموسيقى العالمية، يبقى هناك مجال للجوء إلى الارتجال والتفسير بشأن كيفية أداء هذه النغمة أو المقطوعة الموسيقية المعينة ليس كما كتبت، فقد كانت تجربة مفيدة لطلابنا.

> ”وأنا أقدم ألحان الموسيقار الكويتي علي زكريا الأنصاري، كنت على دراية كاملة بأنني مقدم على مغامرة كبرى“

وقد واجهنا صعوبة معينة مع آلة «المرواس»، ولكن اعتقد أننا استطعنا تقديمها بصورة جيدة. فلدينا إحدى طالبات المعهد وهي قادرة على الأداء على معظم الآلات الإيقاعية، إلا أنها لم تتمكن فقط من عزف إيقاعات مختلفة عن التي عهدتها، ولكنها بكل شجاعة حاولت العزف على المرواس. أعتقد أن الأمر كان سيصبح أسهل عليها لو استعانت بآلة البونجو الأفريقية التي هي شائعة الاستخدام في الكويت».

هل فكرت في إضافة آلات موسيقية شرقية مثل العود والقانون وغيرهما إلى الأوركسترا الغربية؟

- «في الواقع لقد قمنا بهذا من قبل. ففي إحدى الحفلات في لندن استخدمنا آلة العود، وقد كانت تجربة جديدة لأن العازف الذي استعنا به - إبراهيم الطامي - لم يعزف في أوركسترا أوروبية من قبل، لكنه كان محترفا فهو يعرف ما الذي ينبغي أن يقوم به. وقد اضطررنا إلى وضع مكبر صوت على العود - وقد كان هذا أمرا جديدا علينا - وهو يعد أمرا مألوفا لديكم. وكانت تجربة جميلة، لأن العود آلة معقدة وراقية.

وشخصيا أنا أعزف قليلا على آلة العود، لكنه مختلف بعض الشيء فهو العود الأوروبي المعروف في عصر النهضة».

بالإضافة إلى كون البروفيسور ماكفي عازف كمان فهو يقوم كذلك بأعمال أخرى مثل قيادة الأوركسترا والكتابة وإلقاء المحاضرات فأي من هذه الأعمال هي الأقرب إلى قلبه؟

- يقول ماكفي: «أنا أعشق آلة الكمان، وبالإضافة إلى قيامي بأعمال أخرى مثل الكتابة وإلقاء المحاضرات من الصعب على الاستمرار في القيام بعدة أشياء مختلفة في الوقت نفسه.

لو أتيحت لدي فرصة الاختيار ما بين العزف أو القيادة سوف أختار دائما القيادة، لا أعرف ما الذي يجذبني إليها، ربما لأنني مولع بالسلطة. إنه عمل مجز للنفس حقا. إنها تجربة فريدة من نوعها لا تشابه شيئا آخر لأنها لا تقتصر على تحقيق رؤيتك الموسيقية، ولكن كأنها عملية إدارة موارد بشرية معقدة جدا.

أعتقد أن الناس يجهلون دور القائد. فهم يعتقدون لدى حضورهم الحفل ورؤية الأوركسترا أو القائد، أن الأوركسترا هي مجموعة مستقلة تعمل لوحدها، والقائد يؤدي تلك الحركات لوحده.

ولكن في الواقع الأوركسترا هي بمنزلة أي مؤسسة أخرى مثل مكتب أو مصنع يتكون من أربعين أو مائة موظف، والقائد بمنزلة مدير شؤون الموظفين فهو المسؤول عن المزج بين هذا الخليط ليس فقط موسيقيا بل أيضا اجتماعيا.

ففي رحلة مثل هذه مع مجموعة طلبة من مختلف الأماكن والأعمار، الكثير مما تفعله يتعلق بمحاولة المزج بين هذا الخليط بأسلوب مميز. أعتقد أن هذا الجانب من عملية القيادة غائب عن أذهان الجمهور. وأعتقد أن الرحلات تخلق هذا النوع من التمازج، لأن الطلبة لا يكتفون بالعمل يوميا مع بعضهم بعضا بل أيضا يقومون بالتعارف اجتماعيا بعد التدريبات والعروض.

وبالنسبة لهذه المجموعة المعينة من الطلبة فإن تجربة القدوم إلى الكويت بحد ذاتها مثيرة لهم فهي فرصة من الصعب أن تتكرر مرة أخرى».

قامت الفرقة بتقديم أربع محاضرات لطلبة المدارس في الكويت من المرحلة الابتدائية حيث قاموا بشرح طبيعة آلات الأوركسترا المختلفة وعزف مقاطع من الأعمال التي قدموها في الحفلتين، وقال سايمون ماكفي عن هذه التجربة: «لقد كانت تجربة مثمرة حقا لأننا لم نكن نملك فكرة واضحة عن الجمهور الذي سيحضر. فقد استمتعنا بالعمل مع الأطفال الصغار من طلبة المرحلة الابتدائية. في الواقع كانت التجربة نتيجة تعاون طرفين، فمن جانبنا كان الأستاذ ستانلي جلاسر مدير الفرقة هو الروح القيادية للفكرة، ومن جانبكم تعاونا مع الأستاذ علي الأنصاري - حيث إنهما على علاقة وثيقة تمتد إلى سنوات - بمساعدة جهود المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الذي رعى الحفل وكانت ثمرة هذه الجهود إنجازا رائعا حقا. لقد استمتع العازفون حقا بالتجربة وسعدوا بحجم الاستقبال الذي لاقوه من حيث ترحاب الجمهور وكرم الضيافة وترحيب دولة الكويت» ◆

فرقة جولد ميث تقدم أحد عروضها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الأجهزة المنزلية حتى ثورة الإنترنت

تاريخ أجهزة ألعاب الفيديو

سونيك «القنفذ»

قبل عقدين من الزمن نشأ هذا العالم المثير المسمى «ألعاب الفيديو» والذي أصبح جزءا من الحياة اليومية العادية في معظم المنازل.

في العام ١٩٨٤ كانت البداية المثلى لتدشين صناعة ألعاب الفيديو، بعد تراجع شعبية أجهزة الترفيه المنزلية المرتفعة الثمن، وبينما كانت شركات ألعاب الفيديو الكبرى مثل «أتاري» و «ماتل» تستعد لحزم حقائبها وترك هذا المجال، كانت الشركات اليابانية على أهبة الاستعداد للسيطرة على هذا السوق الكبير.

غادة القناعي - الكويت

في منتصف الثمانينيات كان المستهلكون يفضلون شراء أجهزة الكومبيوتر على أجهزة الترفيه المرتفعة الثمن، وبدأت شركات ألعاب الفيديو الأمريكية في التراجع، بينما كانت اليابان في أفضل حالاتها فقد أطلقت شركة نينتيندو الرائدة في مجال صناعة أجهزة الفيديو وتطوير الألعاب أول جهاز ترفيه منزلي وهو «نينتيندو فاميكم» Nintendo Famicom (اختصار لتعبير كومبيوتر عائلي) وقد لاقى الجهاز نجاحا منقطع النظير. من كان المنافس لهذه الشركة الناجحة المعروفة باسم نينتيندو؟ إنها طبعا شركة سيجا بجهازها الجديد «مارك ٣» Mark III. لسوء الحظ، في ظل هذه المنافسة لم يكن هناك فرصة لجهاز «مارك ٣». وهذا لم يمنع سيجا من ملاحقة نينتيندو حول العالم. فحين أطلق جهاز «فاميكم» - والذي أطلقت عليه نينتيندو لقب «ان إي اس» NES (اختصار للقب نظام نينتيندو الترفيهي) - في الولايات المتحدة في العام ١٩٨٦، قررت سيجا أن تأخذ جهازها إلى هناك كذلك بعد فترة ثلاثة شهور من إطلاق الجهاز المنافس. وللأسف فقد أخفق جهاز سيجا «ماستر سيستم» the master system مرة أخرى على الرغم من تقنيته العالية وتصميمه الجذاب؛ فالجهاز يملك قدرات ومميزات تقنية سمعية وبصرية تفوق جهاز نينتيندو «فاميكم».

يرجع السبب الرئيسي لعدم تمكن سيجا من جذب الزبائن إلى القرارات الإدارية الحكيمة التي يتخذها رجل واحد هو: هيروشي ياموشي؛ رئيس إدارة شركة نينتيندو. نظرا لنجاح جهاز «ان إي اس» في اليابان، لم يكن لمصنعي ألعاب الفيديو طريق آخر إلا أن ينتجوا هذا الجهاز إن أرادوا الاستمرار في هذا المجال. كان ياموشي على دراية بهذا وقد استغل هذه الحقيقة قدر الإمكان. فإن أرادت الشركات الأخرى تصنيع ألعاب لجهاز «فاميكم» كان عليها الإمضاء على اتفاقية احتكارية مع نينتيندو. وقد كانت تنص الاتفاقيات على أن تنتج الشركات فقط لجهاز «فاميكم». وقامت معظم الشركات بالإمضاء على هذه الاتفاقية، تاركة شركة سيجا لوحدها مع شركتين فقط لإنتاج ألعاب لجهازهم «ماستر سيستم» the master system. لذلك ليس غريبا أن شركة نينتيندو كانت مسيطرة بنسبة ٩٠٪ من حجم السوق خلال فترة الثمانينيات.

في العام ١٩٨٩ حاولت سيجا مرة أخرى السيطرة على سوق أجهزة الفيديو المنزلية مع جهاز «جينيسيس» «Gienesis». وهذه المرة، أصبحت الحكاية مختلفة. فاتفاقية نينتيندو الاحتكارية مع منتجي الألعاب أبطلت لدى القضاء. وأصبح جهاز سيجا الجديد يلاقي دعما قويا. الشركات الكبرى مثل «الفنون الإلكترونية» Electronic Arts ساندت الجهاز بقوة، بالإضافة إلى العديد من المنتجين الصغار الجدد. وكذلك قامت سيجا بترويج حملة دعائية عن جهازها «جينيسيس» دعاية شاملة ومكثفة.

يعد الوقت المثالي لإطلاق الجهاز عاملا أساسيا آخر لنجاحه الأصلي - قبل المحاولة الثانية لنينتيندو في سوق الأجهزة لإنزال جهاز SNES «اس. ان. إي. اس» (نظام نينتيندو الترفيهي الجديد) والمعروف باسم «فاميكم الجديد» - بالإضافة إلى سعره المناسب. والعامل الآخر المهم هو أن «جينيسيس» يملك مجموعة رائعة من الألعاب ترضي جميع الأذواق. كانت المنافسة شبه منعدمة (المنافس الوحيد في ذلك الوقت كان جهاز نينتيندو «تيربو جرافيكس ١٦» (TurboGrafx-16). ولم يترك للمستهلكين مجالا للحيرة عند اختيار جهاز فيديو. كانت نينتيندو تدرك أن جهاز «ان إي اس» يتقدم في العمر. وهذا أدى بدوره إلى صنع جهاز «ان اي اس الجديد» Super NES. أدركت سيجا أن هذا الجهاز الجديد سيشكل منافسا قويا. القاعدة الجماهيرية القوية لجهاز «جينيسيس» جعلت من الصعب على نينتيندو محاولة جذب الزبائن مع إنزال الجهاز الجديد Super NES، وقد فاقت مبيعات جهاز سيجا على جهاز نينتيندو لفترة من الوقت.

> ابتكرت شركة «نينتيندو» شخصية «ماريو» التي كسبت من ورائها ملايين الدولارات، فردت عليها شركة «سيجا» بشخصية «سونيك القنفذ» التي حققت نجاحا ساحقا

بعد سنوات من الاستمرار بالنجاح وعدم الوقوع بالأخطاء، بدأت سيجا بارتكاب بعض الهفوات هنا وهناك حتى بدأ مستواها بالانحدار. بدأ السقوط في العام ١٩٩٢. كانت شعبية جهاز Super NES في تزايد مستمر، وكانت سيجا تدريجيا تتخلف عن الركب. خلال فترة لاحقة من السنة نفسها أُنزل المنتج الجديد «جينيسيس» للأسطوانات المدمجة CD Genesis. وعلى الرغم من أن المبيعات الأولية أعطت الانطباع أن سيجا تبلي بلاء حسنا، ففي حقيقة الأمر أخذت الأمور تزداد سوءا وانخفضت شعبيتها بسرعة هائلة. يرجع سبب هذا السقوط إلى عدم إنتاج مجموعة ممتعة وجاذبة من الألعاب، وأيضا لأن حركة الصناعة كانت مستعدة لخطو خطوة جديدة إلى الأمام هي الأجهزة ذات الأسطوانات المدمجة.

الخصم الأقرب لسيجا، نينتيندو، قد ابتكرت شخصية جديدة سوف تدر ألعابها الملايين والملايين من الدولارات ويرتبط اسمها بالشركة، هل يبدو اسم «ماريو» مألوفا لديكم؟ على الصعيد الآخر لم يكن لشركة سيجا مثل هذه الشخصية بعد ، حتى ظهرت في الأفق شخصية «سونيك القنفذ». في العام ١٩٩١، قام جهاز «جينيسيس» سيجا بخلق شخصية. اللعبة الأولى لهذه الشخصية الصغيرة حققت نجاحا ساحقا ووضعته في مصاف الأساطير في تاريخ الألعاب. بالطبع نحن نتكلم عن «سونيك القنفذ» Sonic the Hedgehog. الأطفال حول جميع أنحاء العالم اشتروا كل ما بمقدورهم أي شيء يحمل صورة هذه الشخصية الظريفة. وقد زادت شخصية «سونيك القنفذ» من شعبية سيجا بشكل لا يمكن تخيله.

هل فقد ماريو شعبيته؟

في هذه اللعبة كان على الشخصية الانتقال عبر المستويات المختلفة للوصول إلى النهاية حيث شخصية «الدكتور روبوتنك» الشرير يحجز أصدقاءه الحيوانات في القفص. السرعة الفائقة هي الميزة التي ارتبطت باسم سونيك، وقد كان هذا العكس تماما من شخصية «ماريو». ماريو كان عبارة عن سباك إيطالي قصير ومتين يعيش في أمريكا، أما سونيك فقد كان عبارة عن شخصية مرحة يتميز بشعره الأزرق وحذائه الرياضي. حاولت سيجا جعل سونيك رمزا للسرعة والعصرية. وقد نجح الأمر لبعض الوقت. وأصبح اسم سونيك يتردد على لسان كل تلميذ في المدرسة. ولسوء الحظ، لم تدم هذه الظاهرة طويلا. فالأجزاء اللاحقة من اللعبة لم تكن سوى نسخة مكررة من النسخة الأصلية وكان الإبداع والتجديد ينقصها . وشيئا فشيئا انطفأ بريق سونيك.

نينتيندو أعادت اكتشاف مجال ألعاب الفيديو بلعبتها الجديدة سوبر ماريو ٦٤ Super Mario 64، وبعد أن أخذ جزء من الإلهام من الألعاب ثلاثية الأبعاد، من السهل تفهم لم أرادت سيجا القيام بعمل مشابه للعبة سونيك الثلاثية الأبعاد الأولى. لسوء الحظ لم تأت مغامرات سونيك بالمستوى المطلوب الذي توقعه الجميع.

كانت فكرة صنع لعبة سونيك ثلاثية الأبعاد أمرا يعتبره هواة الألعاب بمثابة «الحلم المطلق». وعلى الرغم من أن تصميم المستويات والمؤثرات البصرية ومعظم جوانب اللعبة كانت ممتازة، فإنها فشلت في نقطة معينة وهي أنه كان من المطلوب على اللاعب أن يبحث عن طرق للدخول إلى المستويات المتقدمة في الأماكن المحيطة التي كانت تحدث فيها مغامرات سونيك، هذا الأمر يعني أنه كان على سونيك التحرك ببطء عبر المستوى الذي يبقى فيه للتحدث مع الأشخاص وحل الألغاز للبحث عن المداخل. هذا الجانب كان بطيئا جدا وغير منفذ بأسلوب جذاب. فقد كان مضمون الأجزاء السابقة للعبة سونيك هو السرعة، بينما هذا الجزء اعتمد بصورة رئيسة على حل الألغاز وفقد الإحساس بالإثارة.

من المؤكد أن لعبة سونيك ما زالت تعتبر لعبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رائعة إلا أنها جاءت بصورة مختلفة عما توقعها الجمهور. فالسرعة هي التي ميزت اللعبة عن غيرها من الألعاب وهي التي تعطي اللاعب الإحساس بالنشوة.

كان أمام الجهاز اللاحق مهمة صعبة ليواجهها. فمرة أخرى، كانت سمعة سيجا على الحضيض. فمع حقيقة أن جهاز بلاي ستيشن ما زال متصدرا بقوة وجهاز دريم كاست لن يحين وقت نزوله في الأسواق حتى العام ١٩٩٩. كان على الشركة أن تواجه مرة أخرى شركة سوني العملاقة. وقد كانت تدور بعض التكهنات والتلميحات بشأن إمكانات جهاز سيجا القادم، وبالفعل كان إنجاز جهاز دريم كاست قد فاق كل التوقعات. حين أطلق الجهاز في سبتمبر من العام ١٩٩٩ كان التهديد الأكبر للجهاز هو بلاي ستيشن. على صعيد الأداء التقني لم يكن هناك مجال للمقارنة. فجهاز دريم كاست قد فاق إمكانات بلاي ستيشن. كان هناك عدد من الملحقات المتوافرة مع الجهاز، مثل لوحة المفاتيح والفأرة وبطاقة الذاكرة تدعى VMU والتي لها القدرة على تخزين كمية كبيرة من المعلومات. هذه البطاقة تدخل داخل الجهاز لتصبح المعلومات المخزنة قابلة للاستخدام. بالإضافة إلى ميزة أخرى هي يد التحكم الارتجاجية، حيث يشعر اللاعب باهتزاز كلما تعرض للضرب أو الهجوم مما يعطي اللاعب إحساسا أكبر بالواقعية.

وكذلك أطلقت سيجا «سيجا نيت» SEGA NET جهازا يوفر خدمة الإنترنت لجهاز «دريم كاست» وهو مصنع خصيصا للعب على شبكة الإنترنت. «سيجا نيت» يمكن المستخدمين من اللعب على ألعاب ثلاثية الأبعاد لأكثر من لاعب واحد، إرسال واستقبال البريد إلكتروني، التحدث، والتجوال عبر الإنترنت، فهو يقدم للاعبي الفيديو مجتمعا بني خصيصا لأجلهم.

لقد صرح براد هوانج؛ رئيس مجلس إدرة «سيجا دوت كوم» SEGA.COM في أحد اللقاءات «أن سيجا نيت ستصنع أول شبكة لأجهزة فيديو على الإنترنت للاعبين حول العالم، وهذه الخطوة سوف تغير مجرى صناعة ألعاب الفيديو إلى الأبد» إذا ما كانت آماله وتوقعاته سوف تتحقق هو أمر نتطلع لرؤيته في المستقبل القريب.

منذ انطلاقه، أصبحت «NFL2K1» أشهر لعبة تستخدم على سيجا نيت. لو كان حجم النجاح الذي تمتع به اللعب على الإنترنت يمكن رؤيته من ألعاب أخرى مزودة بالقدرة على الدخول على الإنترنت، سيجا نيت سوف تصبح نجاحا ساحقا لشركة سيجا وتؤكد على حقيقة أن القدرة على اللعب بألعاب عبر الإنترنت من خلال الجهاز هو أمر يرغب به الكثير من الأشخاص.

الأطفال وهوس البلاي ستيشن

> خلال شهور ستنقل شبكة أجهزة الفيديو على الإنترنت للاعبين حول العالم، وهذه الخطوة سوف تُغير مجرى صناعة ألعاب الفيديو إلى الأبد

لا يمكن الجزم إن كان مستقبل أجهزة الفيديو سوف يرتبط حول الإنترنت إلى المدى الذي توقعه الجميع. نجاح قدرات دريم كاست على الإنترنت بالإضافة إلى نجاح الشركة الإلكترونية سيجا نيت كان ضئيلا حتى الآن. وذلك يرجع بشكل رئيس إلى عدم توافر الألعاب التي تتضمن على قدرة الربط بالشبكة. ربما لم يكن السوق مستعدا بعد لمثل هذه الخطوة أو أن المنتجين لم يبدوا حماسا زائدا لاستغلال هذه الميزة. خصم جديد لجهاز دريم كاست قد اقتحم الساحة ومع كون «بلاي ستيشن ٢» واحدة منها فقد كان يبدو أن سيجا تواجه منافسة حامية، إن كان بمقدورها الخروج منتصرة من حرب الأجهزة هو أمر غير أكيد، ولكنه أمر يستحق الاهتمام. المنافسة الأخرى القادمة من العملاقة نينتيندو هو جهاز «جيم كيوب» GAME CUBE والذي من المزعوم إطلاقه في اليابان في شهر يوليو للعام ٢٠٠١. جهاز جيم كيوب يستخدم أداة جديدة هي أسطوانات الفيديو الرقمية (دي في دي) صغيرة الحجم MINI DVD والتي تخزن معلومات أقل من (دي في دي) العادية ولكنها تتميز بحجمها الصغير. الدعايات التي قامت بالترويج لجهاز نينتيندو القادم كانت أكثر من مذهلة. لو كان بإمكان ألعاب الفيديو تحقيق مؤثرات بصرية مقاربة لما تم رؤيته حتى الآن وتحافظ بالوقت نفسه على المستوى الذي سارت عليه ألعاب نينتيندو دوما، فحتما ستواجه سيجا خصما عنيدا. مايكروسوفت على وشك دخول معترك أجهزة الفيديو بابتكارها الجديد «اكس بوكس» THE Xbox. على الرغم من أن مايكروسوفت تعتبر رائدة في مجال الكومبيوتر الشخصي، إلا أن جهاز «اكس بوكس» يعد أول محاولة اقتحام في مجال أجهزة الفيديو. حجم المساندة الذي يلقاه الجهاز من منتجي الألعاب ينمو بسرعة تفوق الذي يلقاه المنافسون الآخرون. وهذه الأمر يعد علامة جيدة لمايكروسوفت ولكن ليس جيدا بالنسبة لسيجا. من يعلم كيف ستؤول الأمور؟ ولكن بوجود أربع شركات ضخمة مثل هذه فمن ◆

www.zdnet.com

موقع يتحدث عن عالم أجهزة ألعاب الفديو وأحدث الأخبار والألعاب والأنشطة.

أفلام ڤيديو

GLADIATOR

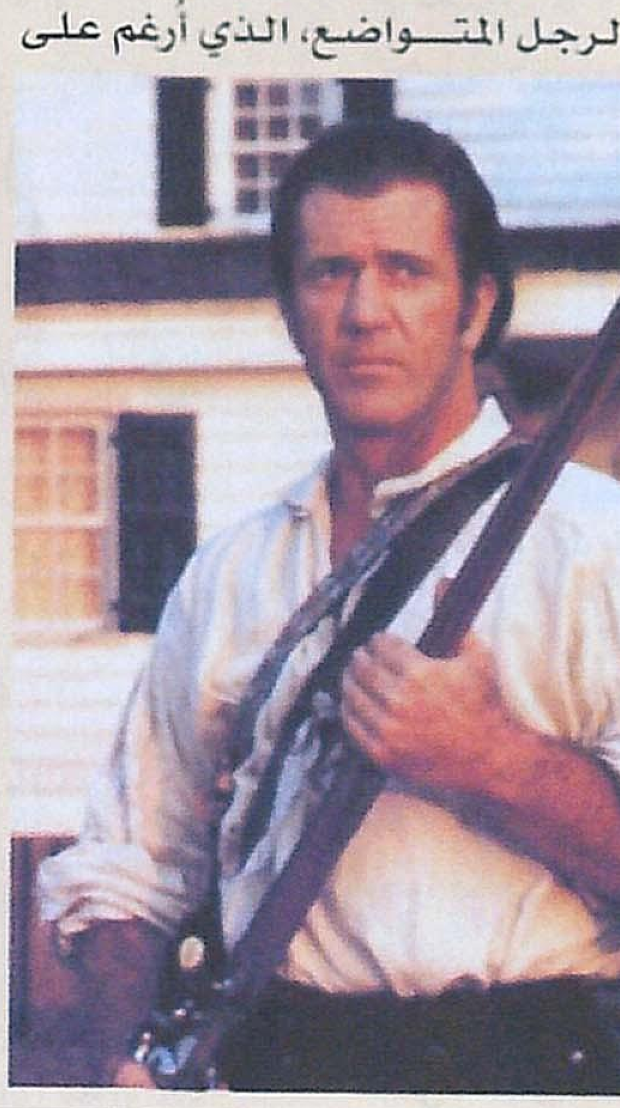
يعود بنا المخرج ريدلي سكوت في هذا الفيلم الرائع إلى روما في القرن الثاني للميلاد، ليعرض لنا ملحمة تاريخية مذهلة حدثت في تلك الفترة من الزمن. يقوم بطل الفيلم راسيل كراو بتجسيد دور ماكسيموس، وهو جنرال روماني يقود جيش الإمبراطورية الرومانية لفتح جرمانيا وضمها للإمبراطورية. وبعد تحقيق النصر العظيم يشتد المرض بالإمبراطور ويخبر ماكسيموس قائد جيوشه بأنه يريده أن يحكم روما من بعده، بالرغم من أن له ابنا وحيدا.

تدور الأحداث بعد ذلك بين الابن الغيور المتعطّش للسلطة الذي ظلّ يتآمر ضد القائد الشجاع ماكسيموس الذي كان يرغب بالعودة لوطنه وبيته ومزرعته وزوجته وابنه بعد النصر الذي حقّقه وجيوشه على أرض المعركة. إلا أن ابن الإمبراطور كومودوس أراد أن يقتله ويزيحه عن طريقه ليتسلم الحكم بدلاً منه، ولكن ماكسيموس لم يمت بل بيع على تاجر عبيد استغلالي يقوم بتنظيم مباريات بين المحاربين الأقوياء والعبيد والثيران، واشترك ماكسيموس في إحدى هذه المباريات، وكان عليه أن ينقذ نفسه والإمبراطورية الرومانية التي أحبها وكنّ لها كل احترام وتقدير طوال فترة حياته.

THE PATRIOT

سطع نجم البطل السينمائي ميل جبسون في هذا العمل التاريخي الدرامي، وهو فيلم من أعمال مخرج فيلم GODZELLA, INDEPENDENCE DAY رولاند إميريش.

يجسّد ميل جبسون شخصية بينجامين مارتن الرجل المتواضع، الذي أُرغم على



المشاركة في الثورة الأمريكية، وذلك بعدما قام البريطانيون بتهديده بأخذ أرضه ومزرعته منه، فاضطر إلى مواجهة هذه الظروف القاسية ببطولة ووطنية مع ابنه جابرييل. هذه البطولة تعكس عناد وكبرياء الشعب الذي كرّس نفسه من أجل بلاده.

(THE PATRIOT) مغامرة وملحمة وطنية شاملة، تسلّط الضوء على التاريخ الأمريكي الحافل بالأحداث، وتمتع المشاهد في الوقت نفسه من خلال الأحداث الشيّقة والتصوير الرائع.

DINOSAUR

تدور قصة الفيلم عن ديناصور صغير تبنّته عائلة ليمور (حيوان شبيه بالحمار وله وجه الثعلب)، لكن هذه العائلة تضطر إلى البحث عن مكان آمن لتعيش فيه وذلك بعد أن صدم موطنهم كويكب صغير ودمّره. وتصادف الديناصور وعائلته بالتبني بمجموعة ديناصورات في طريقهم، كانت تبحث هي أيضا عن مكان آمن للإقامة فيه.

فيلم (DINOSAUR) هو إنجاز رائع من إنتاج شركة والت ديزني، وكعادة هذه الشركة فإن أفلامها الكرتونية مليئة بالحركة والحياة وتتمتع بتقنية لافتة وجاذبة للأنظار، إنه عمل ممتع ولا يُنسى.

CHICKEN RUN

تواجه مجموعة من الدجاج في مزرعة تويدي الإنجليزية موتا وشيكا، ويأخذ الوضع

في المزرعة بالتحول من سيئ إلى أسوأ وذلك بسبب قرار السيدة تويدي (زوجة صاحب المزرعة) بوقف بيع بيض الدجاج، واستعمال الدجاج في صنع الفطائر. وبناء عليه، قررت مجموعة من الدجاج الهرب من أقفاصها الصغيرة بقيادة جينجير والتي تقوم بأداء صوتها (جولي ساواهلا). وبينما هم يقومون بالتخطيط للهروب، جاءهم بصيص من أمل متمثل في الديك الأمريكي روكي الذي يقوم بأداء صوته (ميل جبسون) حيث وعدهم بتعليمهم كيفية الطيران. وعندما بدأت الدجاج كفاحها بتعلم الطيران وصلت آلة صنع الفطائر الضخمة، وبذلك فإنها تعطي الدجاج وقتا ثمينا وضيّقا جدا جدا للقيام بالهروب الكبير لمجموعة الدجاج.

شخصيات الفيلم جميلة وملونة ومحببة لدى المشاهد، وقصتها وطابعها وأصوات المؤدين تضفي على الفيلم جوا من المرح والضحك والدراما، كما أنه يعتبر أحد الأفلام القليلة التي تمكّن المشاهدين من كل الأعمار من مشاهدتها والاستمتاع بها ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لو سألنا أنفسنا عن أهم ما يشكل عالم الإنسان خلال العقود الخمسة الماضية لما وجدنا إجابة أصح من «التليفزيون». فعلى الرغم من أن علاقة التليفزيون المباشرة بالناس تأخرت إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية (بسنوات متفاوتة فيما يخص البلدان المختلفة) فليس هناك ما يضاهي ارتباطهم به، وبالتالي التأثير الهائل الذي مارسه على حياتهم. يقف تأثيره عند تشكيل ثقافتهم فقط، بل إمتد إلى ما هو أبعد، ليطحن بماكينبه أعز ما يملكون من لحظات أعمارهم.

صندوق عجب القرن الحادي والعشرين هو الفتح الجديد في عالم التليفزيون حيث سيقدم لمقتنيه إمكانية تصميم محطة التليفزيون التي سيتفرجون على «منوعاتها»، إضافة إلى إمكانات البريد الإلكتروني والتسوق والتعلم الإلكتروني، والتجوال على شبكة الإنترنت وتصفح موادها، بل والتحكم في التدفق الدرامي لما يقدمه من مسلسلات وأفلام؟

د. محمد فتحي - مصر

«صندوق عجب» القرن الحادي والعشرين:

التليفزيون التفاعلي

من يتحكم في من؟

كثيرون منا يعرفون صندوق عجب القرن التاسع عشر، فقد رأوه في الأفلام القديمة أو سمعوا عنه من جداتهم، إن لم يكونوا قد تمكنوا من أن يقضوا على دكته وأمام عدسته وفوق أكتافهم ستارته ساعات بهيجة، مع الشاطر حسن وست الحسن والجمال، أو مع أبي زيد الهلالي و...

وقد شهد القرن العشرون صناديق عجب متعددة، فبعد انتشار استخدام التليفون ظهر في بدايات القرن صندوق أعجوبة هو الراديو، وفي وسط القرن ظهرت أعجوبة الأعاجيب:التليفزيون، الذي يشهد في الوقت الحاضر تطورات هائلة.

إن تليفزيون الأبيض والأسود الصغير الذي عرفه الناس في أواسط القرن تخلص من ندف الثلج التي كانت تملأ - في أوقات كثيرة - شاشته، وصار تلفزيونا ملونا تتميز ألوانه بالنصاعة والتألق، تختال على شاشات أكبر حجما. كما صار بقنوات أكثر لا يمكن حصر عددها ولا مصادرها، وشاعت الأدوات الإلكترونية التي تساعدنا على التحكم في هذه القنوات من بعد، والتي تتحكم في التقاط ما تريد منها عبر السماوات المفتوحة.

لكن على الرغم من التقنيات الحديثة فإن الخصائص الجديدة لم تغير أسلوب الأداء الذي نستخدم به التليفزيون، أو ما يتيحه لنا من خدمات، فما زالت البرامج تظهر حسب جدول زمني معد مسبقا، على الراغب أن يتابعها وينتظرها، ويجلس إليها حين تجيء جلسة المتلقي أو المنفعل السلبي، فالسيطرة الوحيدة التي يمكن للإنسان فرضها على الجهاز هي إمكان التنقل بين عدد أكبر من القنوات، أو إغلاق الجهاز حين لا تروقه البرامج أو لا تلبي مطالبه.

وهذا ليس التطور المنشود، الذي خلقه ظهور وتطور «صندوق عجب» آخر هو الكمبيوتر. لم يعد الإنسان معه مجرد كائن متفرج يجلس أمامه في انتظار «فيض الكريم»، بل أصبح كائنا مشاركا متفاعلا أكثر قربا والتصاقا بإنسانيته.

وحتى ندرك الفارق ما علينا إلا أن نتصور الكمبيوتر وهو يعمل بطريقة التليفزيون. يجلس المرء أمامه ينتظر حتى الموعد المخصص لظهور «برنامج معالجة الكلمات» لكتابة الخطاب أو التقرير أو كارت التهنئة الذي يريد، وينتظر الموعد المخصص لظهور برنامج «الحساب» لتدوين المصروفات والمداخيل لضبط الميزانيات الشخصية أو العامة، وينتظر الموعد المخصص لظهور برنامج «الرسم» حتى يصمم العمارة أو يرسم اللوحة، وينتظر الموعد المخصص لظهور برنامج.

إن هذه صورة هزلية مضحكة فيما يخص من يتعاملون مع الكمبيوتر، لأنهم يختارون الوقت الذي يريدون وينجزون فيه أي مهمة يريدون، والجهاز لا يقول لهم إلا «شبيك لبيك...».

هل خلطنا بين مجالين متباعدين، مجال العمل ومجال الترفيه؟

لا بأس من إجابة بمثال من عالم اللعب والطفولة.

اللقاء المثير الأول

لقد تعودنا مشاهدة برامج الكرتون في التليفزيون. كانت البرامج تجيء في وقت محدد سلفا نترقبه، وكنا نجلس مشدودين نتابع مغامرات الشخصيات المختلفة المحببة إلى قلوبنا. وحين ينتهي البرنامج أو الحلقة،لم يكن لنا إلا انتظار موعد إذاعة البرنامج التالي أو الحلقة التالية.

> مخترع التليفزيون كان يشعر أنه أخترع ماردا يبدد معه الناس وقتاً طويلاً من حياتهم بلا فائدة!

> تقنيات القرن العشرين لم تغير أسلوب الأداء الذي نستخدم به التليفزيون، فما زالت البرامج تظهر حسب جدول زمني معد مسبقا، والسيطرة الوحيدة التي يمكن للإنسان فرضها على التليفزيون هي إغلاقه أو إمكان التنقل بين محطاته

لكن قبل حوالي عقدين انتشرت ألعاب الفيديو التي عرفت بالأتاري، وكانت هذه الألعاب فتحا في دمج قدرات التليفزيون والكمبيوتر، إذ تتيح لنا أن نسيطر على برامج الكرتون، لأنها تمكننا من أن نبدأ العرض في أي وقت نريد، وتتيح لنا السيطرة على تصرفات الشخصيات المختلفة، بحيث تصبح هذه الشخصيات كأنها صنيعة في يدنا، ليكون نجاحها أو إخفاقها في مغامراتها ومطارداتها، نتيجة لمهارتنا في ممارسة اللعبة والسيطرة على تصرف شخصياتها.

هكذا غيرت تكنولوجيا الكمبيوتر التي تعتمد عليها ألعاب الفيديو من طبيعة التليفزيون، فلم يعد أداة نتعامل معها ونحن نجلس في حالة تلق سلبي كامل، بل أصبح جهازا تفاعليا مزدوج الاتجاه يتطلب منا ألا نجلس في استسلام أمام برنامج اللعبة، ويعتمد عجبه ومتعته (وتسليته وترفيهه) على مشاركتنا الإيجابية في حسم مسار اللعبة.

وألعاب الفيديو ليست سوى مثال بسيط لكنه بليغ الدلالة على الكيفية التي يمكن أن يغير بها الكمبيوتر التليفزيون ووسائل تسليتنا وتواصلنا بوجه عام.

والإنسان بطبيعته يريد أن يتفاعل مع العالم حوله، لا أن يجلس ليشاهد ما يجري أمامه في سلبية، كما أن الإنسان بطبيعته أيضا يسعى إلى التحكم فيما يحيط به، لا أن يترك نفسه «على حسب الريح» يتحكم فيه ما (أو من) حوله، الشيء الذي يقاومه حتى كثيرون من أولاد العم (المخلوقات الدنيا).

من هنا كان الأمل في جهاز تلفزيون يتمتع بقدرات الكمبيوتر، نستطيع أن نتحكم فيه لا أن يتحكم فينا - بإعلاناته وسفاهاته - أملا حقيقيا، يلبي احتياجات حقيقية لدى الإنسان، ويبعد هذا الجهاز الأسطورة عن أن يكون أفيونة أكثر شعبية وانتشارا من أي نوع من المخدرات، لأنه يقتحم على الناس غرف نومهم ويصيبهم بالإدمان!!

كيف يحدث ذلك؟

هناك درجات مختلفة لتحكم الإنسان فيما يشاهده يتيحها التليفزيون التفاعلي الجديد.

فقد يروق للمرء أن يتابع بعض برامج المحطات القائمة فعلا، لكن مواعيد عرضها تتعارض مع ظروف عمله وحياته، وهكذا لن يكون عليه إلا أن يطلبها في الوقت الذي يريد هو، وقد يرن جرس التليفون وهو يشاهدها، فلن يكون عليه أن يهمل أحدهما، إذ سيكون بإمكانه معاملة ما يراه من برامج معاملة أفلام الفيديو، فيوقفها بعض الوقت حتى يفرغ من مكالمته.

وقد يكون أهم ما يريده المرء وهو يتابع نشرة الأخبار - في الوقت الذي يروقه - هو الفقرة الرياضية أو الفقرة الخاصة بالجو، مادامت خصائص الفيديو تتوافر في التليفزيون الجديد فلن يكون على المشاهد الانتظار نصف ساعة حتى يصل إلى الفقرة المبتغاة، بل سيقفز كل الفقرات التي تسبقها ويصل مباشرة إلى ما يبتغيه.

ومن الإمكانات السابقة يمكن أن يشكل المرء قناة حسب الطلب، خاصة به، تتكون من البرامج والأفلام

والمجالات التي يحب، يراها وقتما يشاء، ويختار بعض موادها من على قوائم نوعية (أفلام، أغان، رياضة....) تظهر له على الشاشة، أو من أدلة المواد التليفزيونية التي سيزداد شيوعها. وفي وقت لاحق سيظهر معاون تليفزيوني لماح، قد يكفي معه أن تقول فيلم مثل الذي أعجبني البارحة ولن ينتظر غمزة عينك حتى يكون قد اختار لك ما لذ وطاب.. الفيلم والممثلين، وبالطبع الأغنية والموسيقى و... .

لكن أمر التحكم في التليفزيون لن يقف عند هذا الحد إذ سيمتد إلى التحكم في مادة البرامج نفسها (على طريقة التحكم في مسار لعبة الأتاري)، في التدفق الدرامي للفيلم أو المسلسل أو البرنامج الذي تشاهده و... . الأمر الذي سيكون لنا معه وقفات قادمة.

إن جوهر «صندوق العجب» الذي يسمى التليفزيون، أنه نافذة نطل منها على العالم من حولنا، وتفتح أمامنا الآفاق للقيام بالأسفار المعرفية والوجدانية والانفعالية، كما تساعدنا في الاطلاع على منجزات العلم وأحداث التاريخ، والاستمتاع بمختلف ألوان الدراما، المليئة منها بالأحداث والتشويق، أو بالألغاز والغموض، والتليفزيون التفاعلي يتيح ذلك على نحو يتواءم مع احتياجاتنا وهو لم يكن ممكنا من قبل.

وقد مضت سنوات ونحن نتحدث عن جهاز يجمع بين قدرات التليفزيون والكمبيوتر و...، وسنوات والعالم يشهد بالفعل نماذج أولية لهذا الجهاز، فالكمبيوتر الموجود في المنزل حاليا قريب الشبه بهذا الجهاز بعد أن صار بإمكانه أن يعالج الصوت والصورة المتحركة إلى جوار النصوص على اختلاف أنواعها، وبعد أن صار بإمكان المرء أن يتلقى الإرسال التليفزيوني على شاشته، و....

لكن النماذج الأولى تعثرت وتخبطت طويلا، لأن ما ينتظره الناس من اللقاء المثير بين قدرات الكمبيوتر والتليفزيون كان أكثر بكثير من الإمكانات التي طرحت، ولأن الانتشار لا يأتي من أداء وظائف قديمة بتكاليف أكثر وعلى نحو أعقد. المهم أن الفشل لم يثن شركات الإلكترونيات عن محاولة فتح منجم الذهب القائم وراء لقاء التليفزيون والكمبيوتر، وفي الوقت نفسه تلبية الاحتياج الإنساني المثير.. لم ييأس الجهابذة الذين يعرفون الطريق إلى عقول الناس وجيوبهم، ويبدو أنهم عثروا هذه المرة على الطريق الصحيح.

لقد توجهت المحاولات السابقة إلى متفرج التليفزيون العادي الذي استنام إلى الوضع السلبي إياه، بكل الرشى التي تقدم «للكبار فقط» من جنس إلى عنف إلى... أو توجهت إلى تقديم مادة التليفزيون القديمة إلى المتعامل مع الكمبيوتر وهي لا تستقيم مع ما تعوده. ومن هنا جاء التخبط والفشل.

أما المحاولات الجديدة فإنها تتسلل اليوم عن طريق الأجيال الجديدة، التي تربت على الألعاب الإلكترونية التفاعلية إياها.. الأجيال التي لا تعد فقط صاحبة الاحتياج الحقيقي لهذه الأعاجيب التفاعلية، وإنما أيضا صاحبة القوة الشرائية غير المترددة. فلا يكاد يخلو منزل (أو زقاق) اليوم من هذه الألعاب، ويقدر حجم الاستثمارات فيها بعشرات المليارات من الدولارات، وقد تجاوزت مبيعات هذه الألعاب في الولايات المتحدة الأمريكية وحدها العام ١٩٩٩ سبعة مليارات دولار، وينتظر أن تفوق مداخيلها هناك حصيلة شباك تذاكر دور السينما العام ٢٠٠٠.

صندوق العجب الجديد

وهكذا جاء «صندوق العجب» الجديد بإمكاناته التفاعلية الواسعة، مما يدفع المشترين للتزاحم عليه اليوم، فإضافة إلى أنه يمكنهم من إدارة الألعاب الإلكترونية من مختلف الأجيال، وأنه يتيح صورة نقية مجسمة لما يعرض عليه، فهو يحتوي على جهاز فيديو رقمي لعرض الأفلام التي يريدها مقتنيه، وجهاز تشغيل أقراص «سي دي» لسماع الموسيقى التي يريدها، وإمكان الاتصال بشبكة الإنترنت والتجوال بين مواقعها، والشراء من متاجرها الإلكترونية، كما يتيح تحميل الموسيقى والأفلام من على الشبكة، والوصول إلى برامج محطات التليفزيون المختلفة وتحميلها وقتما يريد ليشاهدها وفق إمكانات جهاز الفيديو، وما سبق أن فصلناه من إمكانات.

«في المستقبل ستختفي قنوات التليفزيون بشكلها الحالي، وسيصبح لكل فرد منا قناته الخاصة التي يختار موادها وبرامجها وأفلامها بنفسه، كما يستطيع التجوال والشراء والمراسلة والتعلم عبر شبكة الإنترنت»

لقد عبر مخترع التليفزيون «فيلو فرانسوورث» في أحد الأحاديث التليفزيونية النادرة التي أدلى بها عن خيبة أمله في التليفزيون أكثر الأجهزة بعثا على الألم (من وجهة نظره للظلم الذي تعرض له في براءة الاختراع)، لكن ابنه «كنت» قال يوما عندما سئل عن موقف أبيه إزاء استخدامات التليفزيون: «إنه كان يشعر بأنه اخترع ماردا يبدد معه الناس وقتا طويلا من حياتهم، وأن أباه كان يدعو للابتعاد من أمام الجهاز الذي يعرض أشياء لا تستحق المشاهدة ولا يجب أن تكون ضمن غذائه الفكري». فهل تفتح التطويرات الأخيرة الباب لإنهاء دور التليفزيون كأفيون للإنسان العادي؟

لقد شاع أن التليفزيون مع السماوات المفتوحة قد جعل العالم قرية صغيرة، وهناك من يعد ذلك إثراء ما بعده إثراء لعالم الإنسان، وهناك من يرونه إفقارا ما بعده إفقار لعالمه وللعالم عامة، عالم يختصر تليفزيون الفضائيات ثقافته في ثقافة استهلاكية أمريكية مسطحة، تحتفي بالجنس والعنف و... .

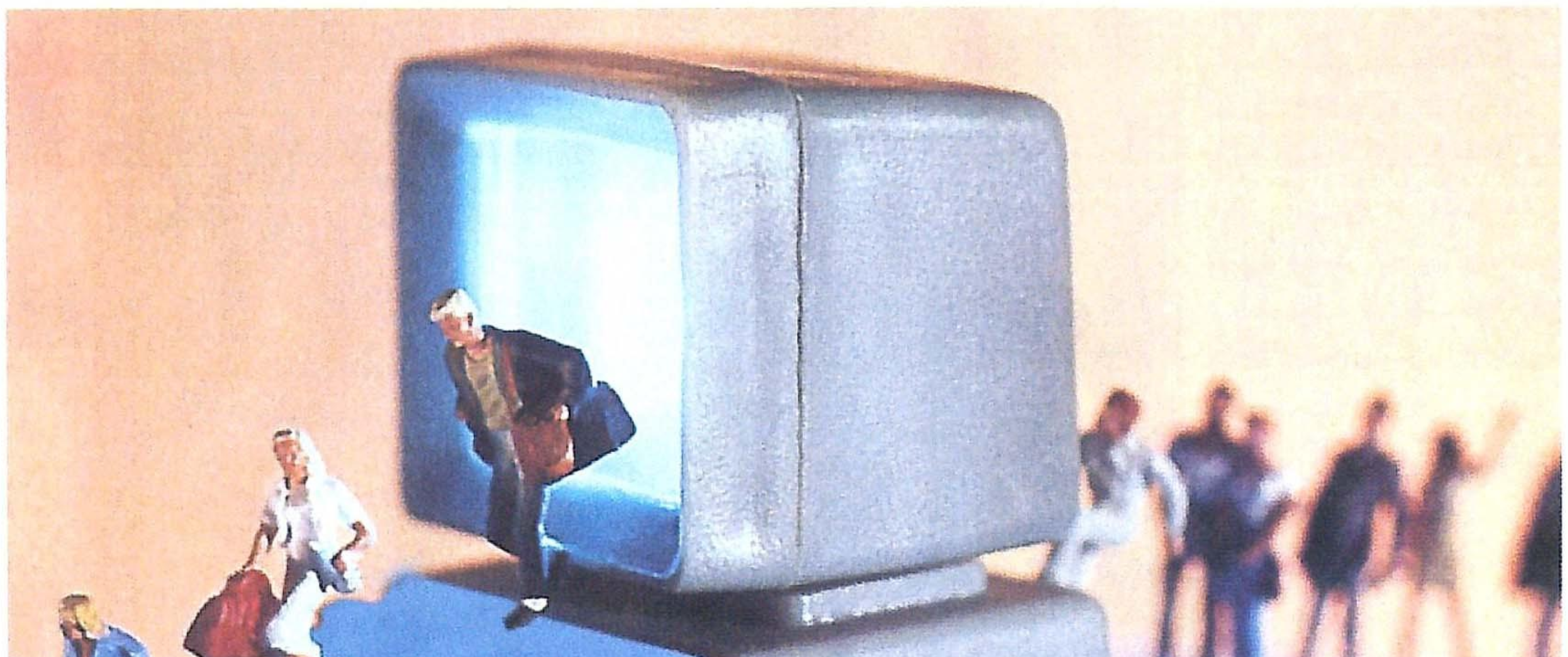
إن الهدف من التليفزيون التفاعلي الجديد في النهاية هو التخلص مما اصطلح على تسميته بـ «الأبله التليفزيوني Vidiot» الذي يتابع ما يجري أمامه في سلبية وكأنه مغيب عن الوعي، واستعادة الإنسان إلى إنسانيته، وفعل ما يريد بإرادته الحرة.

لكن هناك وجهات نظر مخالفة ترى أن أهم ما يحبب الناس في التليفزيون هو الجلوس السلبي أمامه دون أن يدفعوا شيئا، ومن هنا ستظل دعاوى التفاعلية المدفوعة الأجر تواجه دوما الفشل نفسه الذي واجهته محاولاتها الأولى، ويتمادى هؤلاء في تصوراتهم حتى أنهم يذهبون إلى أن ملايين الناس سعداء بمتابعة أي شيء مجانا مما يجعل من الخبل حتى «وجع الدماغ» في عمل برامج عالية الجودة. لكن هذه الآراء التي بدت صحيحة يوما باتت تأخذ حجمها الطبيعي رويدا، مع انتشار ممارسة تأجير أفلام الفيديو وإثباتها إمكان أن يدفع المرء لقاء ما يشاهده، كما أن ممارسة ألعاب الفيديو بل وإدمانها تبين أن هناك من يستمتعون بأن تكون المادة التي يتعاملون معها متفاعلة.

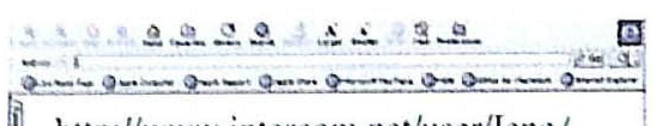
لكن الأمر لن يخلو في النهاية من سلبيات ومخاطر عامة مثل نوع التواصل الذي تتيحه مثل هذه الأجهزة، والذي يمكن أن يجعل ممارس هذا التواصل مغتربا على الواقع الحي، ومخاطر خاصة مثل موقع إنساننا العربي من ذلك كله.. فالتليفزيون التفاعلي مرتبط بتوفير بنية تحتية من قنوات الاتصال القادرة (ما عرف بالكابلات وبطرق الاتصالات السريعة)، وهي بنية باهظة التكاليف لن يستطيع أن يتحمل أعباءها كل الناس. وحتى لو أتيحت للعربي فرصة استخدام التليفزيون الجديد والمشاركة في «تفاعلية الآخرين» ألن يكون هناك خطر على هويته؟ فالفارق كبير بين محتوى صندوق العجب الغربي وصندوق العجب العربي، وما يجب أن يكون عليه.

لكن حتى السلبيات تكشف عن حاجتنا إلى أن نقف أمام الأمر كثيرا، لأنه ينطوي على أبعاد مصيرية.

تبقى إشارة أخيرة إلى أنه يبدو أن تكويننا النفسي قد استنام عند مرحلة بعينها يستريح فيها للشكوى والشجب، نشكو من قصورنا وشجب الهيمنة والهوية المهددة و... بينما الإمكانات الحديثة نفسها تمكننا من تجاوز الشكوى والشجب وتجعل من اليسير علينا التحول إلى الفعل. فالتقنيات الكمبيوترية التليفزيونية إياها جعلت بالإمكان صنع أفلام الكرتون مثلا بواحد في المائة من الإمكانات التي كانت تحتاج إليها من قبل، مما أتاح الفرصة أمام الفقراء، ربما للمرة الأولى من تخطي نتاج «الهبلة اللي مسكوها الطبلة»، والإبداع الحقيقي، بما يساهم في نشر ما يصنع هويتهم، مادامت الإرادة والعقل توافرا. والشركات التي حققت أكبر النجاحات في مجال الإلكترونيات التفاعلية ظهرت (بتشغيل المخ لا المبالغة في الكوابح والمخاوف) بين عشية وضحاها، وبإمكانات هزيلة، وسحبت البساط من تحت أقدام الشركات القديمة العملاقة ◆



ماذا يأخذ الإنسان من التليفزيون؟



http://www.intercom.net/user/lenc/

يعد هذا الموقع أهم وصلة على شبكة الإنترنت تعرض عددا من مواقع التليفزيون العالمية وتعرض كذلك كل ما يتعلق بأخبار التليفزيون والفيديو.

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

في الخمسين عاما الأخيرة تأكد بروز التلفزيون في شتى أنحاء العالم، ونظرا لما اكتسبه من أهمية كبرى في تشكيل الوعي الجمعي للشعوب باعتباره الأداة الإعلامية الأولى في يد السلطة، فإنه لا يمكننا الحديث عن البنية التكوينية للمشاهد أو ما اصطلح على تسميته بالكائن التلفزيوني بشكل قطعي أو إجرائي، دون الحديث عن العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية العديدة التي تساهم في صياغة أنماط تفاعله مع التلفزيون بما يبثه من مشاهد وعوالم.

عز الدين الوافي - المغرب

التلفزيون مملكة «الكائن التلفزيوني» الوهمية

إذا كان الإنسان القديم بحكم خروجه للصيد تعرض لشتى أنواع المخاطرة قد طوّر مهارات حسية وجسدية معينة، فإن كائننا هذا، وبحكم جلوسه وقلة حركته واستقباله لسيل لا ينتهي من الصور والأصوات، سيطور أيضا قدرة حسية وحركية متميزة.

لكن ترى هل للكائن التلفزيوني خصائص معينة دون غيره تجاه ذاته وتجاه محيطه؟

إن كائننا هذا يقر ضمنيا في قرارة نفسه أنه بمجرد ما يجلس للتفرج يدخل في علاقة غير عادلة مع مرسل يستبد وينفرد بالحديث، وبالتالي يوجد الرسالة بشكلها ومضمونها حيثما يريد وبالطريقة التي تحلو له، ولذلك ظهر في السنين الأخيرة ما يسمى بالوسائط المتعددة التي تعمل جهد الإمكان على إشراك المتفرج من خلال طلب أو بث معلومات سواء كانت بصرية أو سمعية.

وعليه فهذا الكائن لا حول ولا قوة له في سياق هذه العلاقة الغريبة التي يكتفي فيها باستقبال ما يعرض أمامه. ومن شدة الإفراط والانغماس في لذات المشاهدة تنمو لديه حوافز جديدة يستجيب لتحقيقها كلما تجاوب ولو من جانب واحد مع آليات الإرسال.

ونظرا للإعادة، والكثافة، والتشويق وبالتالي طرح «جماليات جديدة» بوسائل تعتمد أحيانا على الألوان والإيحاءات الصوتية تنغرس في ذاكرة جسد المشاهد، على اعتبار أن المؤثرات الخارجية تستقبلها الحواس بكل عفوية، عروض لا محسوسة تتحول إلى رغبات ملموسة تلبى من خلال الإقبال على الحاجة إلى مشاهدة التلفزة كما لو كانت كباقي الحاجات الأخرى مثل الأكل والارتواء من العطش.

إن علاقة التبعية التي تنمو بجرع قليلة ولكنها مداومة في حواس الكائن التلفزيوني لا يمكن أن تكسر أو توضع موضع سؤال مادامت الماكينة الجهنمية للإنتاج، والتصوير والتوزيع، والإشهار لا تتوقف في تكوين ثم إشباع رغبات لا حدود لها. إلا أن التوفيق بين العرض والطلب كما هي الحال بالنسبة لأي سوق يفرض بشكل قسري على المشاهد فيقدم نفسه كتلبية لحاجات ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها في عالم «الحداثة»، فالتلفزة لا تحتاج إلى وسيط آخر لأنها بكل بساطة وكيل نفسها.

والملاحظ أن أوقات المشاهدة لدى هذه الكائنات التلفزيونية تأتي على حساب أنشطة أخرى من المفروض أن توجد، وكل غياب لها يعمق من أواصر المحبة بين التلفزيون والمشاهدين. فالعلاقة مع التلفزيون تأتي لتطرح نفسها كنموذج استبدالي لأفق جديد وبذلك ترشح نفسها كرغبات تجد فيها الكائن التلفزيوني ذاته خلاصا لها. إنها تقدم الحلم الحلو مقابل الواقع المر، فلا يجد الكائن التلفزيوني من ملاذ أمامه سوى التغدي على أسطورة التواصل التي يخلقها لنفسه خلقا.

وتأسيسا على هذا، قد تذهب هذه العلاقة الشبقية إلى حدود التقليص من أهمية أو فعالية التواصل المباشر مع الواقع بدعوى أن هذا الأخير يقدم إلى عقر دارنا دون أدنى عناء أو تعب. وقد تُمسخ العلاقات مع المحيط القريب العائلي مثلا، ثم خلق وشائج من نوع خاص مع أشخاص وعائلات افتراضية كما هي الحال في مسلسل «دالاس» أو ليالي الحلمية لمدة معينة تستمر مع نماذج أخرى في أمكنة وأزمنة أخرى؛ لا تذهب طبعا إلى حد إلغاء علاقات الدم، ولكنها بكل تأكيد تخلق ضبابية في الرؤية إلى مفاهيم من قبيل الانتماء إلى هوية وثقافة ما. فيغدو «المواطن» التلفزيوني مواطنا لا وطن له، ولا لغة له، كائنا هجينا يغير جلده بقدر ما يغير إعجابه بنجومه أو ببرامجه، مواطنا يتحدث عن قضايا مواطنين آخرين في أوطان أخرى مغيبا قضاياه. وهذا ينمي عنده تشويشا في علاقته، وقد يرمي به في لجة سلوكات تحادي تخوم الإدمان والاستلاب إن لم تكن تصب فيهما معا.

> ” الارتماء في أحضان التلفزيون أصبح أحد أشكال رفض كوابيس الواقع اليومية، والخطورة الحقيقية تكمن في تحول المشاهد بمرور الوقت إلى كائن مسلوب الإرادة والفعل “

هذه الكائنات التلفزيونية تتنوع بتنوع درجة وعيها إن بقي لها وعي وبكيفية استغلالها لأوقات فراغها، ثم أيضا بمدى وقدرة الاستفادة إن كانت هناك على الشاشة أشياء مفيدة حقا. فالكائن التلفزيوني الأمي، والعاطل ثم المبهور أمام كرنفال الألوان والأجساد الجميلة هو بامتياز أحط أنواع هذه الكائنات. وبفعل ولهه بلعبته المفضلة - التلفزة - فانه لا يحاول وعي طبيعة العلاقة اللامتكافئة بين ترسانة من البث العابر للقارات وبينه ككائن معزول من السلاح في بقعة بعيدة يجيئه العالم فيصدمه كي يتحول إلى كائن تحت رحمة هذا التخدير الذي لا يتوقف.

إن الكائن التلفزيوني لا يملك قوة أمام الواقع السياسي والاقتصادي الذي يتجاوزه يوما بعد يوم، ولا يفتح له مجالا للمشاركة. لذا فإنه ينسحب من جبهات الفعل لاعتقاده بلا جدوى لهذا الفعل ما دام الواقع لم يتغير. وبصورة كاريكاتورية فإنه يفرض على نفسه هذا الانسحاب اللامسؤول ليشرع بعد ذلك في تأسيس علاقة يكون فيها هو على الأقل كذات قطب من أقطاب الحضور ولو كان هذا الأخير صوريا فقط.

ولعل الارتماء في أحضان هذا الغريم أو الحريم من شأنه أن يجيء كشكل من أشكال رفض كوابيس اليومي. ومن هنا تتأكد علاقة الكائن التلفزيوني بمملكته الصورية وتصبح التلفزة كأداة من أدوات القولبة الاجتماعية تسكن الآلام وتداوي الجروح وتمجد بكل عصبية وثنية الحفلات الرياضية والكروية منها على وجه الخصوص، وعلاقات الزواج والطلاق في المسلسلات البليدة، ثم الانهماك في أغاني وسهرات الحب المكرور بشكل عصابي. فهذا الكائن يكتفي في كثير من الأحيان بالتفرج وهذا الأخير يحوله مع مرور الوقت إلى حيوان مسلوب الفعل مكبل بقوى لا مرئية. الأخطر هو عندما يقف مواقف من وضعيات عاينها بواسطة المشاهدة ليطبقها على أرض الواقع في معيشه اليومي لتصير المشاركة في الحياة اليومية بتعدد مجالاتها شكلا من أشكال التفرج على مسلسل درامي فقط.

ومن خلال ما سبق يجب أن يعلم أصحاب القنوات الكلاسيكية التابعة في مجملها إلى دواليب الدولة، والمسكونة باللغة الخشبية وبحشو أذهان المشاهدين بأخبار فجة. إن وتيرة إشباع رغبات الكائنات التلفزيونية تزداد بحدة وذلك بفعل تنوع القنوات. وبالتالي فإن كل تفريط في أدنى هذه الرغبات الإيجابية هو اعتراف ضمني بفشل المشروع الإعلامي لهذه القنوات إن كان لها مشروع وتصور مستقبلي لما يجب أن تكون عليه وسائل إعلامها. وهذا من شأنه أن يقذف «بمواطنيها» في أحضان قنوات تقدم نفسها كبديل مؤقت لكنها في كثير من الأحيان تحمل شعارات تمجد قيم الجنس والعنف والإقصاء المبرمج.

غير أن الإخلاص لمتطلبات المشاهدة على مدى السنين لا يبقى مجرد استقبال بريء كما قد يتوهم البعض وإلا فما جدوى تسخير الملايين من الدولارات وتطوير كل هذه الإمكانات التقنية التي تعتمد في كثير من الأحيان لتسلية الجماهير الصامتة ثم تضبيعها؟ إن التحول إلى كائنات تلفزيونية يطابق الى حد ما تصور فرانز كافكا حول الإنسان الممسوخ. ففي كلتا الحالتين يخضع الرعايا من قبل مؤسسات بيروقراطية ومقاولاتية بواسطة وسائط إعلامية تكرس نظاما دكتاتوريا ذا سلطة ناعمة ◆

التليفزيون.. الارهاب الأكثر حضوراً في حياة أجيال اليوم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بول جرجسيون

«الفصل الجميل»، ١٩٨١، زيت على توال، ٤١×٢٧سم

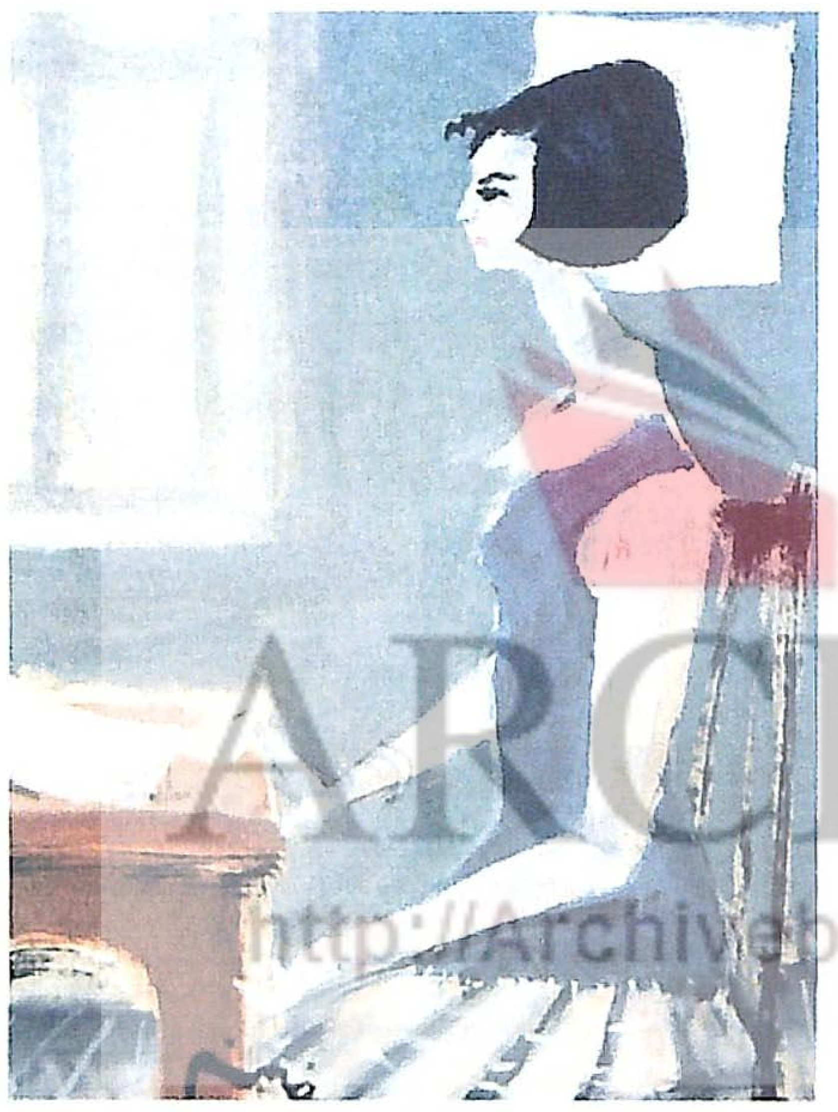
أن تجتمع الريشة مع القلم، فذلك يعني جمالا مضاعفا، وأن يجتمع نجيب محفوظ مع سيف وانلي في عمل إبداعي واحد، فذلك أيضا معناه أنه الأجمل والأفضل. رواية «المرايا» لنجيب محفوظ، كانت نتاج هذا اللقاء (نجيب وسيف)، إلا أنه كان لقاء عن بعد. كيف؟ لماذا؟ وما تفاصيل هذا اللقاء؟! يوسف القعيد يكتب عنه، ويحاور محفوظ عن «مرايا» سيف وانلي .

يوسف القعيد - مصر

عندما تتكامل الريشة والقلم...

محفوظ: صور وانلي توشك أن تكون نصاً موازياً

غانم حافظ


كاميليا زهران

أصدر قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، وهو الجهة الوحيدة التي تملك حق ترجمة ونشر أعمال نجيب محفوظ بكل لغات العالم، رواية المرايا مترجمة إلى الإنجليزية، وقام بترجمتها روجر آلن.

الجديد في هذه الترجمة هو وجود رسومات جميلة وبديعة للفنان سيف وانلي مع الرواية. والمرايا تقدم بورتريهات لشخصيات واقعية في منتصف المسافة بين الكتابة الروائية والترجمة للآخرين. من السهل أن تتوقف أمام اي شخصية وتقول إن أصلها الواقعي هو فلان أو فلانة.

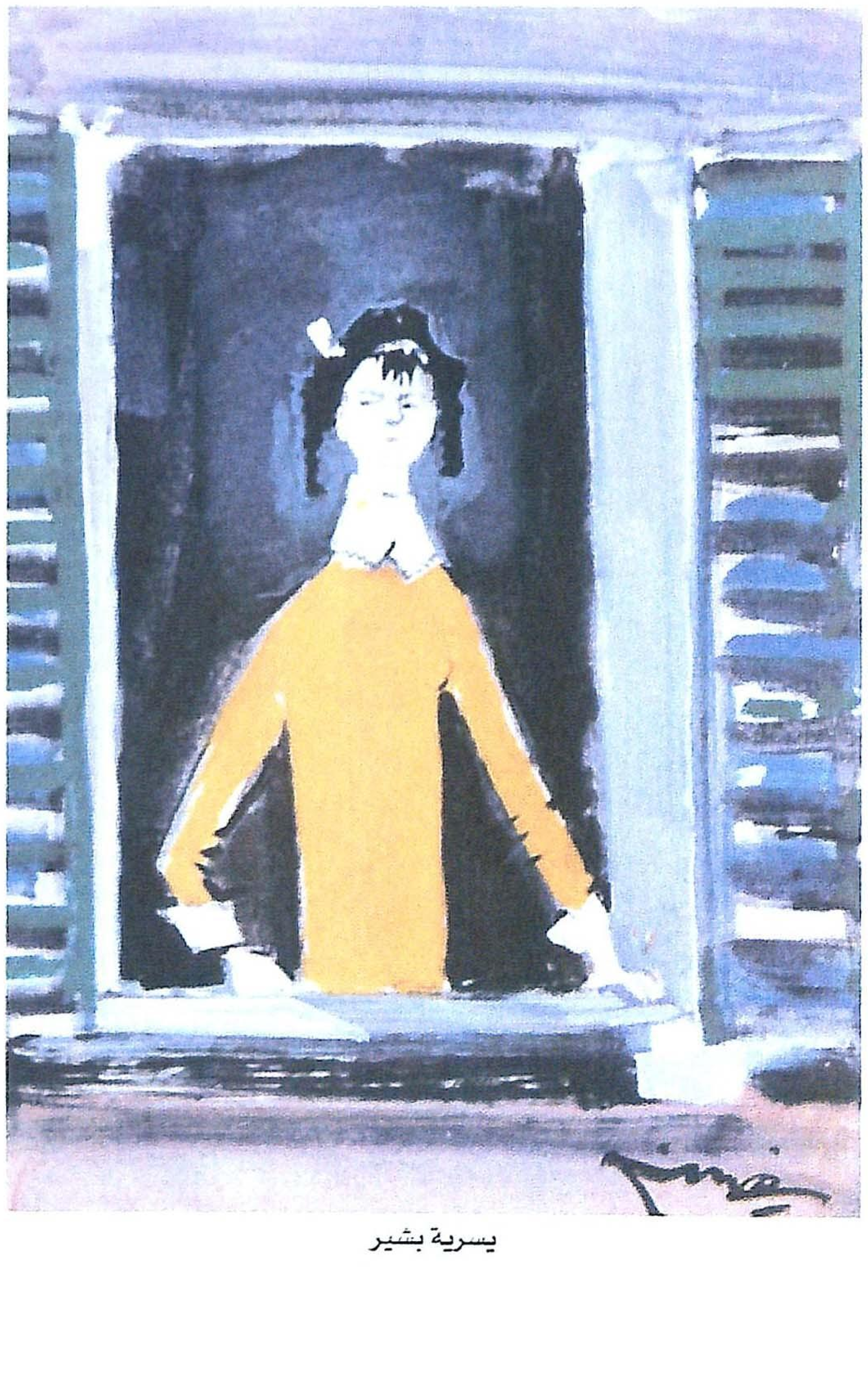
الجديد في طبعة الجامعة الأمريكية بعد ترجمة النص هو رسومات سيف وانلي المدهشة، ولوحاته التي لا تقل إبداعا عن النص الذي كتبه نجيب محفوظ، مع أن النص الأدبى الصادر في طبعته العربية الأولى سنة ١٩٧٢ في كتاب نشرته دار مصر للطباع، كانت فيه رسومات بالأبيض والأسود للفنان جمال كامل لم تكن لكل الشخصيات ونشرت بين بعض الفصول.

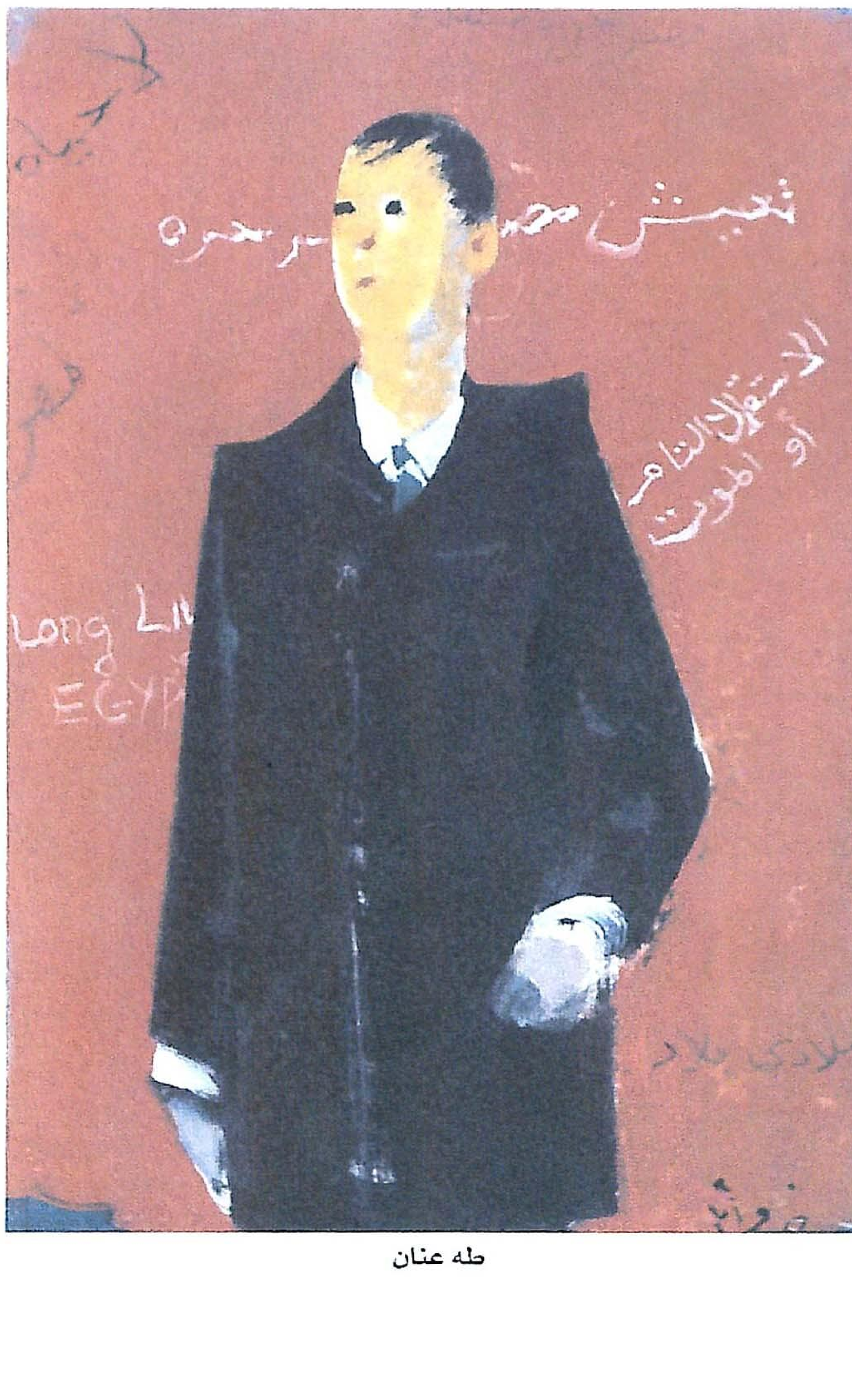
أما في الطبعة الإنجليزية المزينة برسومات سيف وانلي فهناك اسم كل شخصية تحت الرسم. وإن كان نجيب محفوظ قد كتب عن خمس وخمسين شخصية ما بين الرجال والنساء والمسلمين والأقباط، فإن رسومات سيف وانلي المنشورة مع النص هي لخمسين شخصية فقط اختار الناشر منها للغلاف الأمامى ثمان وعشرين شخصية، وللغلاف الخلفي أربع شخصيات.

هناك أبطال من العمل بلا رسوم هم: عصام الحملاوي، فايزة نصار، صقر المنوفي، خيرية الحشمة، طنطاوي إسماعيل. ولا يتذكر نجيب محفوظ الآن إن كان لهذه الشخصيات رسومات ثم فقدت أم أنها لم ترسم أصلا.

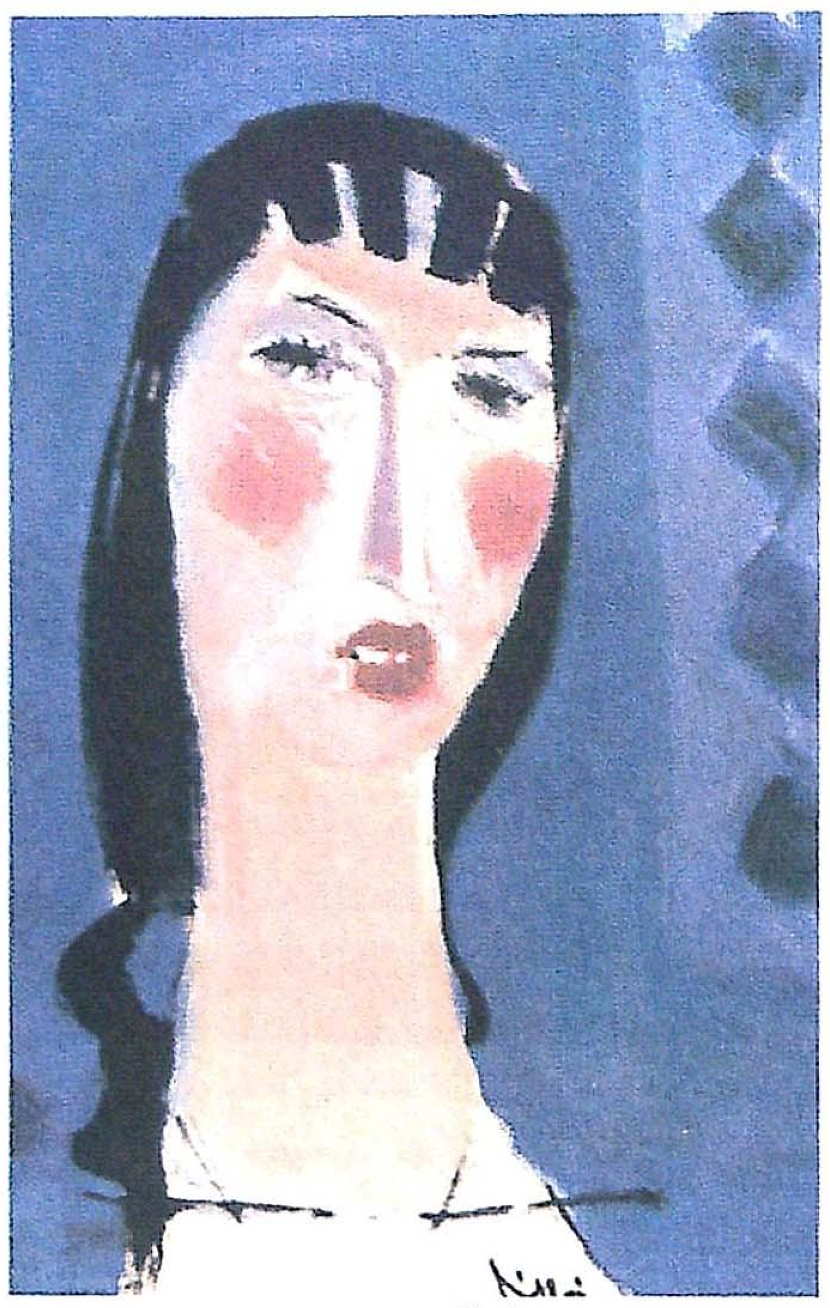
أما ذكريات نجيب محفوظ عن هذه الرواية ورسمها فقد حكاها لي على النحو التالي. قال لي:

كتبت هذه الرواية منذ أواخر الستينيات، في الوقت الذي كنت أنشر رواياتى فيه في الأهرام، وبعد الانتهاء من كتابتها سلمتها كالعادة لعلي حمدي الجمال مدير تحرير الأهرام، ولكنها لم تنشر. سألته أكثر من مرة عن نشره، فكان يطلب مني أن أمهله بعض


يسرية بشير


طه عنان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


اماني محمود

الوقت حتى تكون عنده إجابة. واخيرا قال لى إنني يمكنني نشرها في أي مكان آخر لأن الأهرام لن تنشرها.

- ألم تحاول معرفة السبب في عدم نشرها في حينه؟!

● في حينه لم أحاول، وإن كنت قد عرفت بعد ذلك أن الرواية سلمت للدكتور لويس عوض ليقول رأيه فيها. وكان قرار عدم نشرها بناء على رأي لويس عوض.

- ومن الذي اعطى الرواية للويس عوض؟!

● لا أعرف. لم أعرف ذلك في حينه، ولم أعرفه حتى الآن.

- ماذا فعلت بالرواية بعد أن أعيدت إليك؟!

● في ذلك الوقت كان رجاء النقاش قد عُين رئيسا لتحرير مجلة الإذاعة والتلفزيون وكان يتكتم الخبر حتى أبلغه بقراري نشر الرواية عنده بعد أن اعتذرت الأهرام عن نشرها. وقد أبلغته فعلا. وهو صاحب فكرة رسومات الفنان سيف وانلي. وهو الذي اتصل بسيف وانلي ورسم الشخصيات التي نشرت مع الرواية عندما جرى نشرها على شكل حلقات بها.

- وهل عرفت الفنان سيف وانلي ؟!

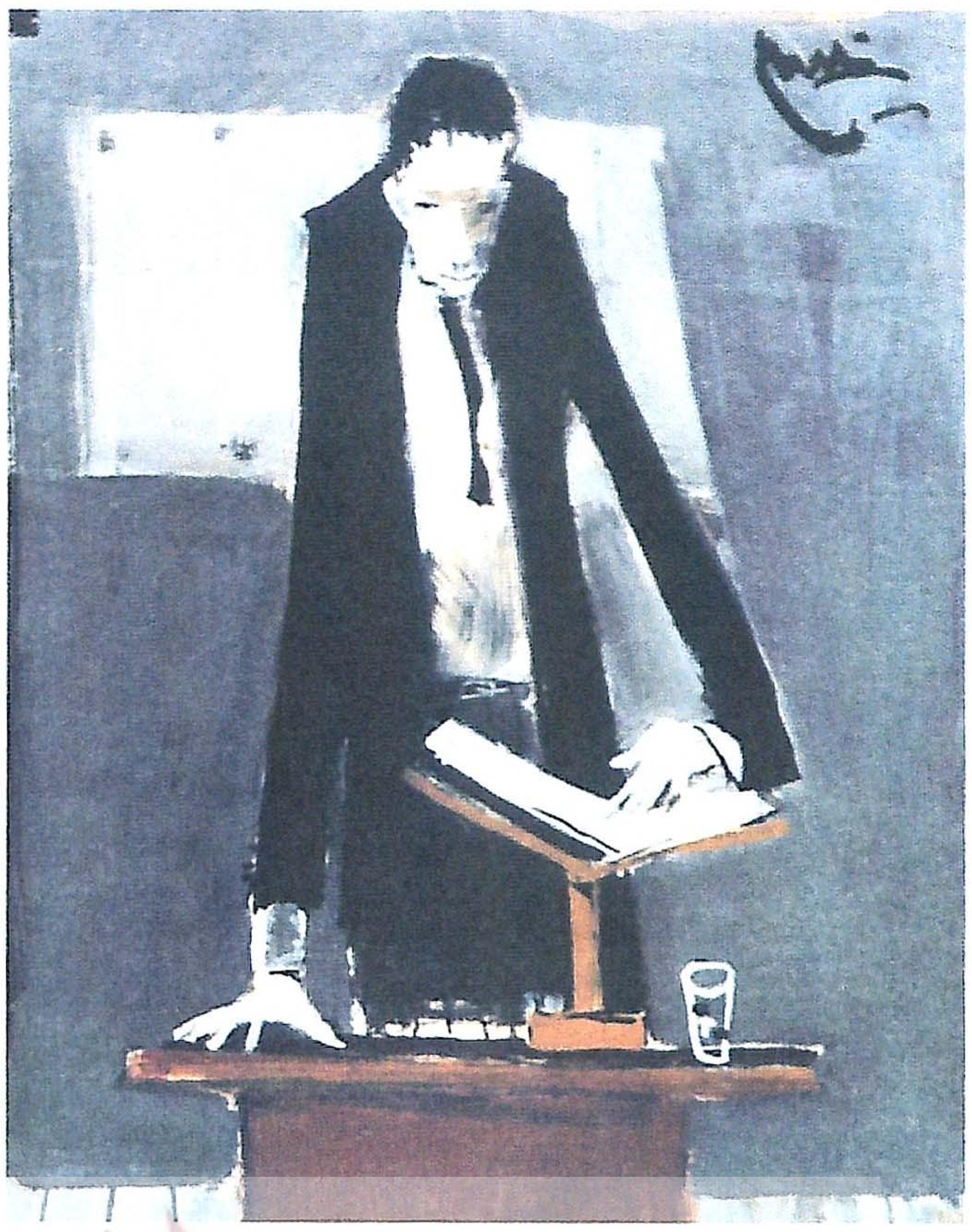
● لا. لم أتعرف عليه، ولم يجر أي اتصال بيننا عندما كان يرسم هذه الشخصيات في لوحاته الجميلة لأبطال المرايا.

- وما رأيك في مدى تعبير لوحات سيف وانلي عن أعماق أبطال مراياك؟!

● صدقنى أكثر من ممتازة. توشك أن تكون نصا موازيا لنصي، ونشر الجامعة الأمريكية لها مع الترجمة الإنجليزية عمل عظيم، وكان مفاجأة حقيقية ومفرحة لي. وإن كنت أخشى أن يكون ذلك قد رفع من سعر الكتاب.

- وأصول هذه اللوحات، التي تعد تحفة فنية في حياة مبدعها وصاحبها وثروة فنية بعد رحيله، وجزءا من تراث الفن التشكيلى في مصر والوطن العربي، أين هي الآن؟!

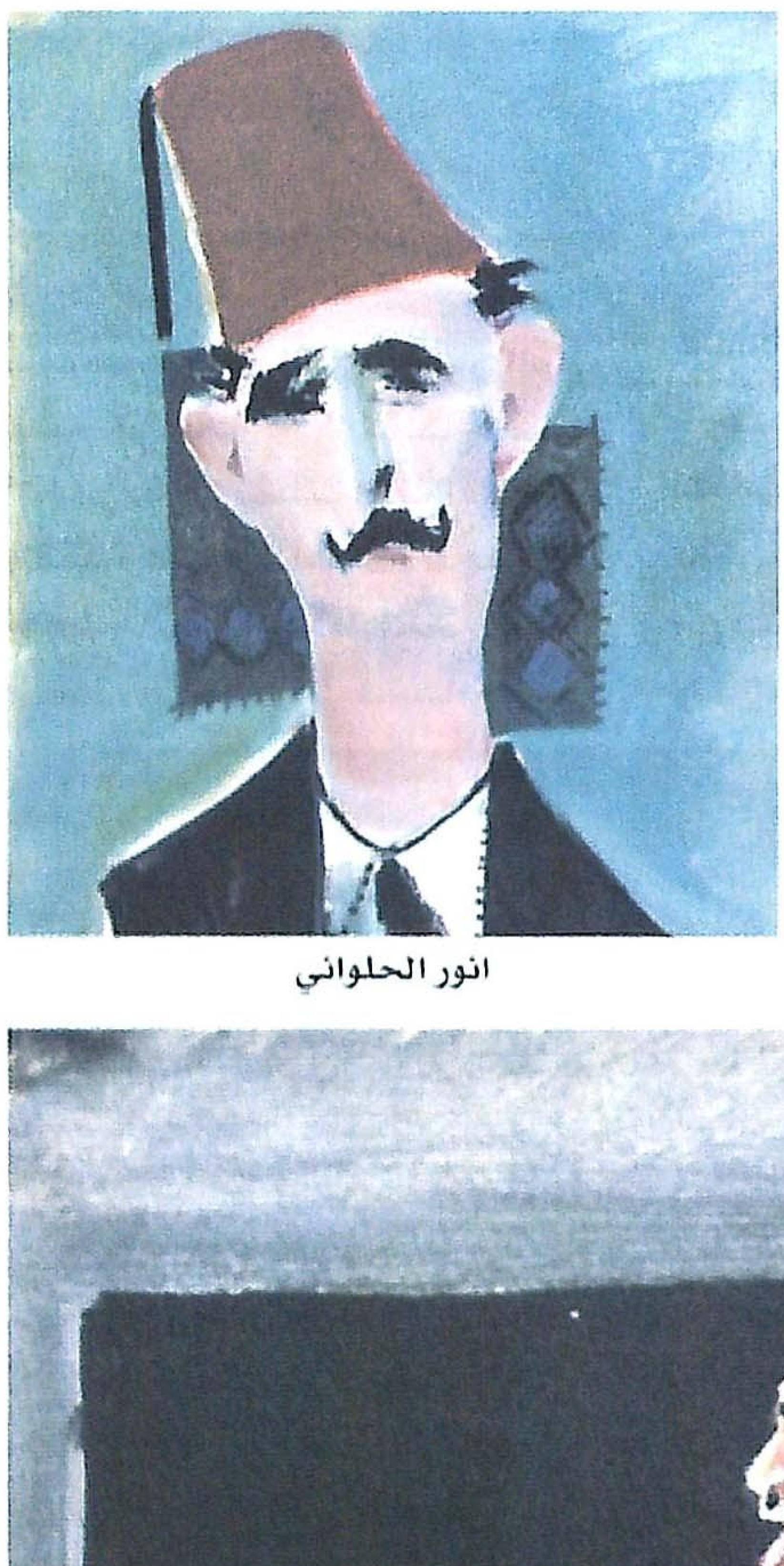
● صدقنى لا أعرف مصير أصول هذه اللوحات على الرغم من إعجابي الشديد بها.


محمود درويش

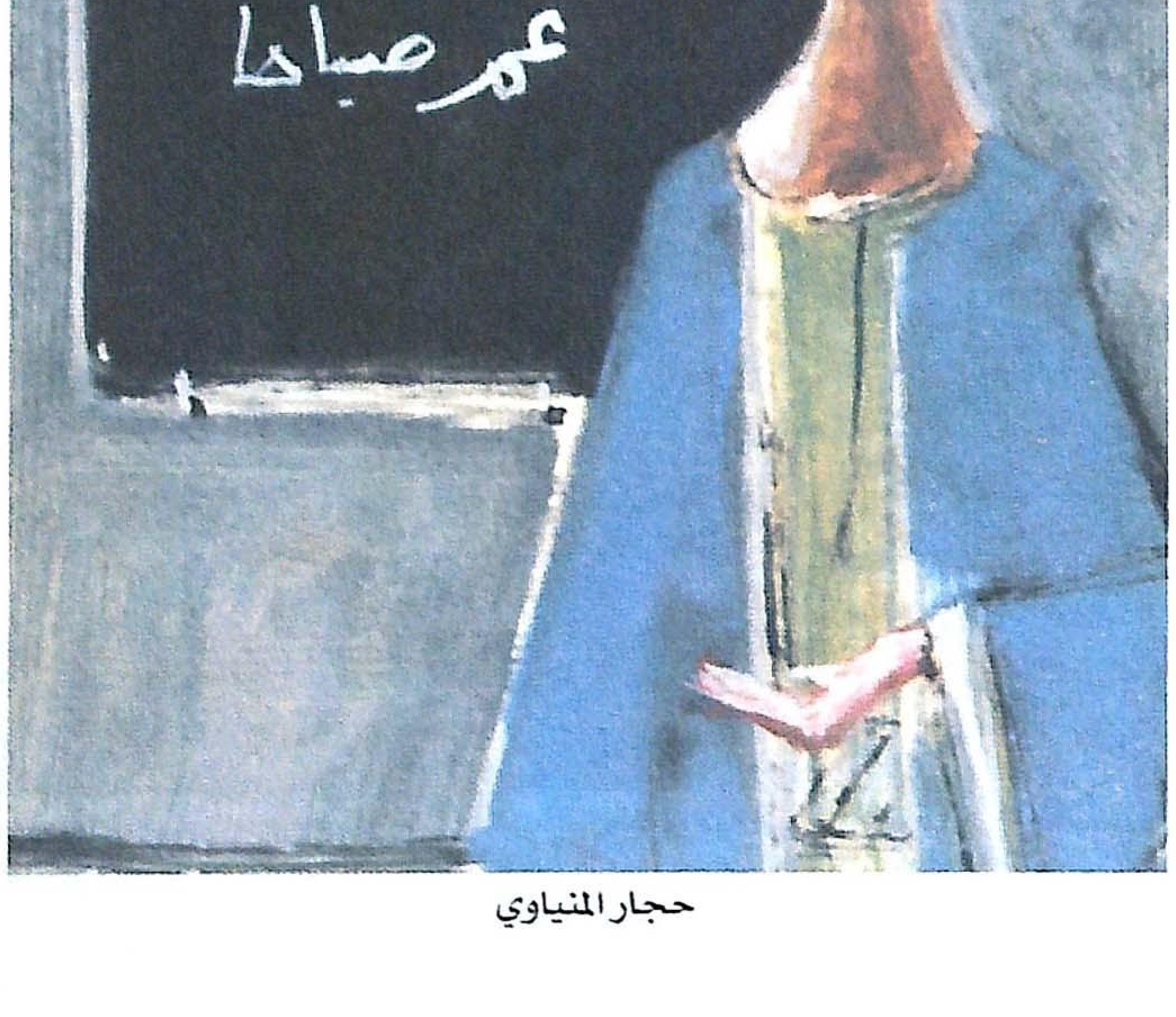
ماهي عبدالكريم

عزيزة عبدو

عبدالوهاب اسماعيل


انور الحلواني

ماهي عبدالكريم



حجار المنياوي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مثلما هو نهر السين ومثلما هو برج إيفيل، يأتي اللوفر ليكون رمزاً ومعلماً لفرنسا بأسرها. بُني قصر اللوفر وصُمم لإقامة الملك الفرنسي فيليب أوغست، لكن حب ملوك فرنسا للفن وعشقهم لامتلاكه وللتمتع به، جعل من قصر اللوفر مرتعا لكل محبي الفن والجمال. فروعة تصميم المبنى تحكي قصة ثمانمائة عام من الزمان، والمقتنيات التي يضمها تروي تاريخ تطور الفن والحضارة.

سهى الخميس - الكويت

متحف اللوفر والهرم الزجاجي

زيارته... قراءة جديدة للتاريخ

اللوفر... قصر الفنون

بدأت فكرة متحف اللوفر يوم بدأ فرانسوا الأول بجمع مختارات فنية جديدة مكونة من اثنتي عشرة لوحة إيطالية، لتيتيان، ورافاييل، وليوناردو دا فينشي، وكان أشهرها لوحة الجوكوندا (الموناليزا). بعد ذلك بدأت المجموعة الملكية بالازدياد، حتى وصلت في عهد لويس الثالث عشر إلى مائتي قطعة فنية تقريبا. ثم تابع هنري الثاني وكاثرين دو ميديسي عملية إثراء المجموعة بأعمال مميزة، تماما كما فعل الكثير من الحكام غيرهم. وعندما توفي لويس الرابع عشر في العام ١٧١٥ كانت حصيلة المجموعة قد وصلت إلى ٢٥٠٠ قطعة وتحفة فنية. ظلت هذه المجموعة خاصة لمتعة البلاط الملكي الحاكم فقط، وذلك حتى قيام الثورة الفرنسية العام ١٧٨٩. أدرك لويس السادس عشر أهمية تحويل القصر إلى متحف في العاشر من أغسطس العام ١٧٩٣، وذلك عندما فتح (متحف الجمهورية - Musee de la Repu- blique) أبوابه للجمهور.

أثرى نابليون وبشكل كبير المجموعة الملكية، وذلك من خلال أخذ بعض القطع الفنية النادرة كضريبة، من الدول التي قام بالاستيلاء عليها، ولكن معظم هذه الأعمال أعيدت في العام ١٨١٥ بعد هزيمته في واترلو - Waterloo.

في أثناء فترة حكم لويس الثامن عشر حصلت لوحة (فينوس دو ميلو - Venus de Milo) على ٦٠٠٠ فرنك وذلك بعد أن أُعيد اكتشافها في جزيرة ميلوس - Melos of Island العام ١٨٢٠.

أصبح المتحف في العام ١٨٤٨ ملكا للدولة. كما وضعت له ميزانية خاصة لجمع المقتنيات الفنية الجديدة، إضافة إلى بعض الأعمال الفنية التي قدمت للمتحف كهدية والتي بدورها ساعدت على إثراء المجموعة الأصلية والتي وصل عددها اليوم إلى ثلاثمائة ألف عمل فني تقريبا.

يعود أصل اللوفر إلى العام ١٢٠٠ حيث قام فيليب أوغست بتشييد حصنه على ضفاف نهر السين. وعلى الرغم من كبر حجم هذا الصرح فإنه ضم أقل من ربع ساحة كوور كاريه - Cour Carrée التي تقع في نهاية الجانب الشرقي من اللوفر الحالي والمقصود به تحديدا جناح سولي - The Sully Wing. كان قصر اللوفر في البداية، هو المكان الرسمي لإقامة الملك تشارلز الخامس الذي قام ببناء خندق وسور خارجي للحصن (جزء من هذا الخندق مازال موجودا إلى يومنا هذا، ويمكن رؤيته عند النظر من خلال شارع الأميرال - The rue de Amiral). كما أنشأ مكتبته الشهيرة في أحد أبراج هذا الحصن.

ثم قام فرانسوا الأول بعد ذلك بإجراء تعديل مهم في الحصن، وذلك عندما كلف المهندس المعماري بيير ليسكوت بالإشراف على العمل، وذلك في العام ١٥٤٦. كما أجريت ترميمات أخرى على الجناحين الغربي والجنوبي من الحصن في عهد كل من هنري الثاني، وتشارلز التاسع، وهنري الثالث.

وبعد مرور سنوات، كلفت كاثرين دو ميديسي المهندس فيليبيرت ديلورم ببناء قصر جديد لها في منطقة سابلونيير - Sablonniere التي تبعد خمسمائة متر مربع تقريبا غرب اللوفر القديم، وتقع خلف سور المدينة، التي كان مقاما عليها مصنعا للقرميد. ثم تابع جون بولانت البناء بعد فيليبيرت ديلورم وذلك في العام ١٥٧٠، لكن، لسوء الحظ، توقف البناء في العام ١٥٧٢. كما أن كاثرين قامت ببناء رواق يمتد على طول نهر السين، يربط بين اللوفر القديم وقصر تويلري - Tuileries، لكن العمل في هذا المشروع لم ينجز كاملا إلا في عهد هنري الرابع وقد عرف هذا الرواق باسم الجناح المطل على الماء.

في أثناء عملية البناء أضاف هنري الرابع قاعة فلور - Pavillon de Flore، بالإضافة إلى جناح صغير في الزاوية اليمينية للرواق، لكن العمل فيها توقف عند وفاته العام ١٦١٠.

بالنسبة لساحة كوور كاريه - Cour Carree بالهيئة الحالية، فإن لويس الثالث عشر هو من بدأ بتشييدها وتابع العمل من بعده لويس الرابع عشر، كما كُلف مهندس جامعة السوربون ميرسيير ببناء قاعة Pavillon de LHorloge - The Clock Pavilion حيث قام بجعلها تبدو صورة طبق الأصل عن المبنى الذي قام ببنائه المهندس بيير ليسكوت.

في الفترة ما بين ١٦٦٤ - ١٦٦٧ قام فوريموديلد ببناء قاعة مارسان في نهاية الجانب الشمالي من المبنى، لكن البناء توقف العام ١٦٨٢، وتخلى البلاط عن اللوفر لصالح قصر فيرساي.

استغل اللوفر في القرن الثامن عشر لأغراض عدة منها إقامة الحفلات الموسيقية، والأوبرا، بالإضافة إلى استعمال الفرق المسرحية الفرنسية الكوميدية لمسرح اللوفر الذي بناه لويس الرابع عشر. كما أُجِّر معظم اللوفر للفنانين وغيرهم باستثناء الأقسام الملكية الخاصة، التي تم التحفظ عليها.

انتقل نابليون للإقامة في قصر تويلري - Tuileriesفي العام ١٨٠٠، واستأنف بناء شمال الرواق الممتد على طول شارع ريفولي - rue de Rivoli، الذي يربط القصر بقاعة مارسان - The Pavillon de Marsan، وذلك تحت إشراف المهندس المعماري فونتين.

وفي أثناء حكم نابليون الثالث ربطت ساحة نابليون بعد الانتهاء من بنائها قصر تويلري - Palais des Tuileries، مع ساحة كوور كاريه - Cour Carree.

في أثناء حكم الكوميون في مايو ١٨٧١، أشعلت النار في قصر تويلري - Tuileries، وبقيت آثار الحريق ظاهرة على المبنى حتى الجمهورية الثالثة العام ١٨٨٢، التي أزالت ركام القصر المتبقية، وقامت بعد ذلك بترميم قاعة فلور ومارسان على يد المهندس ليفويل.

وهكذا توالت الترميمات والتعديلات وتدفقت المقتنيات على المتحف، حتى أصبح أحد أشهر

> "بلغت ميزانيات ترميم وتوسعة وصيانة متحف اللوفر منذ العام ١٩٨١ وحتى ١٩٩٩ (٦,٩) بليون فرنك فرنسي"

ساحة مارلي (الهرم من الداخل). التماثيل المعروضة من حديقة مارلي وقد وضعت تحت إشراف لويس الرابع عشر (١٦٩٥ - ١٧١٥) ولويس الخامس عشر (خيول مارلي صنعت في العام ١٩٧٥).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”

تشغل مساحة صالات العرض في متحف اللوفر ستين ألف متراً مربعاً وُظِّفت كلها لعرض فنون وثقافة وحضارة أحد عشر ألف سنة من التاريخ الإنساني!

“

متاحف فرنسا والعالم، إلى أن وصلنا إلى العام ١٩٨١ حيث بدأت إدارة متحف اللوفر بمشروع ضخم لرفع مستوى المتحف وإجراء بعض التعديلات والترميمات المهمة والأساسية عليه. يضم جزء من التوسعة الجديدة للمتحف والتي كانت تشغلها وزارة المالية في جناح ريشيليو، ثمانين موقفا للحافلات السياحية، وستمائة أخرى للسيارات الخاصة، ومحال تجارية، ومختبر أبحاث المتحف الفرنسي، ومدرج مدرسة اللوفر، وركنا خصص لجمعية الفنون الزخرفية، والمعدات التكنولوجية، وقاعات للعرض. وقد بلغت ميزانية ترميم متحف اللوفر منذ العام ١٨٨١- ١٩٩٩ (٦.٩) بليون فرنك فرنسي. وقد استغرق العمل في هذا المشروع ستة عشر عاما تقريبا أي حتى العام ١٩٩٧، وكان من ضمن هذا المشروع الضخم هو تكليف (ليو منج بي - Leoh Ming Pei) بتصميم مدخل وصالة استقبال جديدة للمتحف،حيث قام بتصميم وبناء هرم في ساحة كوور كاريه - Cour Carree الواقعة في وسط المتحف. وأحاطه بالنوافير الخلابة لإبراز جمال الهرم، واعتبر هو المدخل الجديد للمتحف، وقد أطلق على صالة الهرم الداخلية اسم صالة نابليون - The Hall Napoleon واعتبرت المدخل الرئيسي والوحيد للمتحف. حيث إنه يضم عدة أبواب وممرات يؤدي كل منها إلى جناح من أجنحة القلعة، ويغطي أرضيات الهرم الواسعة وفنائه الرخام الذهبي الفاخر، وافتتح رسميا في أبريل العام ١٩٨٩. ولكن وقبل البدء بأعمال الصيانة والترميم والإصلاح لساحة كوور كاريه، كان لابد من الأعمال الاستكشافية لما تحت القلعة ودراستها هندسيا، وذلك تهيئة لبناء الهرم، كما أنها ساعدت البنائين في مباشرة أعمالهم وحفرياتهم. هذه الأعمال الإصلاحية سوف تمكن الزائر من السير والمرور عبر الممرات الداخلية التي بنيت تحت القلعة للوصول إلى قاعة سانت لويس وتشارلز الخامس. وخلال الحفر وعمليات الاستكشاف، عُثر على خوذة عسكرية لتشارلز السادس، وهي تعرض في قاعة سانت لويس في جناح سولي الآن.

لجأ الباحثون إلى تقنية عالية المستوى لدراسة مختلف أنواع التلوث التي أصابت تسعة وستين تمثالا في ساحة نابليون وذلك قبل ترميمها، وقد تم الانتهاء من أعمال التجديد والترميم في العام ١٩٩٧، وافتتح المتحف كاملا، كان من ضمن أعمال التوسعة والترميم افتتاح ٣٥ قاعة جديدة بالتصوير الفرنسي من القرن السابع عشر وحتى التاسع عشر ، كما أعيد تنظيم صالات الآثار القديمة ومنها القاعة المصرية الفرعونية التي أعيد افتتاحها في ديسمبر العام ١٩٩٧، وذلك بعد إجراء الترميمات والتعديلات والإضافات عليها، حيث إن إدارة الأنتيكات المصرية ضاعفت مقتنياتها لأكثر من ٦٠٪ من السابق، ومنذ ذلك التاريخ زاد الإقبال على تلك القاعة.

يملك اللوفر مجموعة واسعة جدا من الأعمال الفنية والمقتنيات بعضها من النحت الفرنسي، والتحف الإسلامية والرومانية والشرقية والقبطية المصرية ولوحات هولندية وفرنسية وإيطالية وإسبانية، ومن بين الكنوز المهمة التي يملكها المتحف:

١- لوحة الجوكوندا - الموناليزا - The Joconde - MonaLisa.

٢- لوحة فينوس دو ميلو - Venus de Milo.

٣- لوحة ذا وينجد فيكتوري أوف سارموثريس - The Winged Victory of Sarmothrace.

٤- لوحة ليبيرتي ليدينج ذا بيبول - Liberty Leading the People.

هذه المقتنيات المختلفة والمتنوعة موزعة على أجنحة المتحف الرئيسية كل على حسب تاريخها وأصلها ونوعها، حيث إن المتحف مقسم إلى سبع إدارات تهتم كل منها بفترة معينة من الزمان، وتصنف مقتنيات المتحف تاريخيا من بداية الفن والحضارة حتى بداية النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويتكون كل جناح من أجنحة المتحف من طابقين ودور أرضي وآخر تحت الأرض، وهي جناح سولي - Sully، الذي يقع في الجهة الشرقية للهرم، وجناح دينون - Denon، الذي يقع في الجهة الجنوبية للهرم، والذي افتتح في العام ١٩٩٤ وذلك بعد تجديده، وهو يضم مجموعات النحت الإيطالية والإسبانية وتلك التي تنتمي لشمال أوروبا، وأخيرا جناح ريشيليو - Richelieu، الذي يقع في الجهة الشمالية للهرم، وقد أمر الرئيس الفرنسي السابق فرانسوا ميتيران بنقل وزارة المالية من مكانها في جناح ريشيليو في متحف اللوفر، وبذلك يكون قد نقل ٥٠٠٠ موظف من المتحف، وحرر مساحة ٢٢ ألف متر مربع لتشغلها صالات العرض والمقتنيات الفنية النادرة، وذلك لبدء المرحلة التالية من مشروع الترميم، ثم افتتحه الرئيس ميتران في ١٨ نوفمبر ١٩٩٣، وهو تاريخ ذكرى مرور مائتي عام على افتتاح متحف اللوفر. ويعادل جناح ريشيليو بمفرده حجم متحف أورساي الفرنسي بأكمله.

تشغل مساحة صالات العرض في متحف اللوفر ستين ألف متر مربع، وظفت كلها لعرض ثقافة وحضارة أحد عشر ألف سنة من التاريخ بينما تشغل الحديقة مساحة ثلاثين ألف متر مربع وذلك بعد ضم حديقة تويلري وكاروسيل. يملك متحف اللوفر أيضا هدفا ثقافيا آخر والذي يقدمه من خلال معروضاته والمنتجات المختلفة بالإضافة إلى العديد من المطبوعات والإصدارات المتاحة إما في صالات العرض وإما في المكتبة الموجودة في الهرم ◆

الإمبراطور نابليون الثالث. بريشة (فرانز هالتر ١٨٠٦ - ١٨٧٣)

الصالة الكبرى للأجنحة الخاصة بنابليون الثالث. وقد صمم الديكور (هيكتور لوفويل)

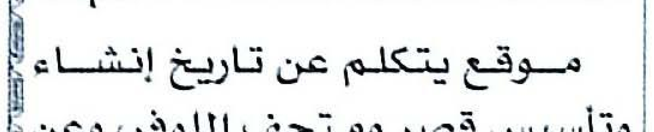
نقوش الخشب في قاعة (أبولون). نفذت تحت رعاية (دويان)

المراجع:

١- كتاب بعنوان: (فرنسا) من إصدار وزارة الخارجية الفرنسية / الوثائق الفرنسية.

٢- www.paris.org/Musees/Louvre/

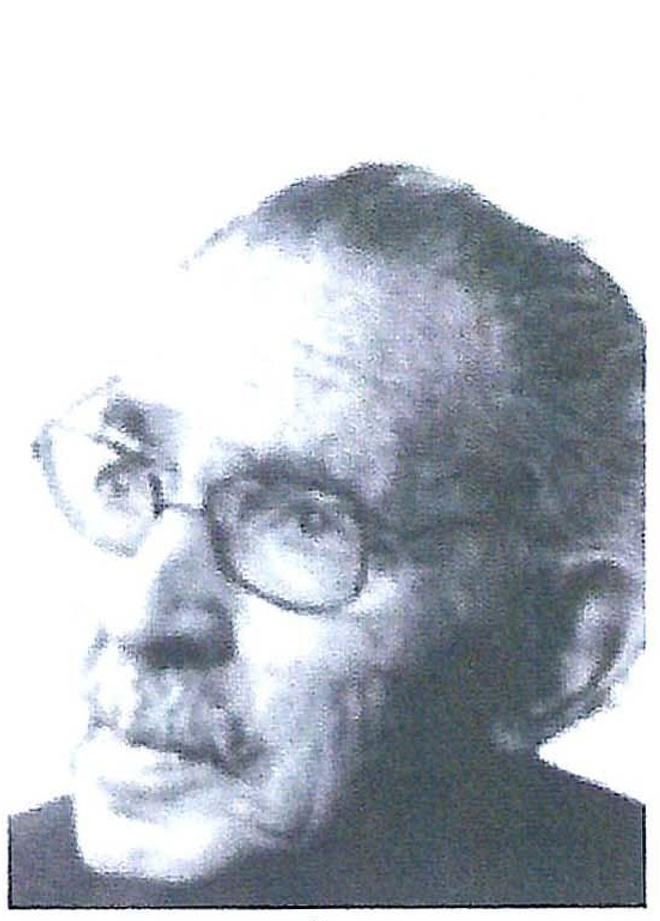
٣- www.louvre.fr/louvre.htm



http://www.louvre.fr/louvre.htm

موقع يتكلم عن تاريخ إنشاء وتأسيس قصر ومتحف اللوفر، وعن أهم المقتنيات التي يملكها المتحف، هذا بالإضافة إلى احتوائه صورا عن المتحف والمقتنيات.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com


حسن فتحي

حسن فتحي واحد من أهم المعماريين في العالم، فنظرياته تُدرس في أهم وأعرق المعاهد المعمارية في لندن وأمريكا واليونان. إستند إلى دراسته الموسوعية وخبرته الثقافية ووعيه ومعرفته، ومزج بين عمارة الطين والعمارة العربية الإسلامية. إستعان بالتراث الجمالي للأبنية العربية بمختلف عصورها فأصبح صاحب نظرية معمارية شاملة انحازت إلى المشروع القومي في الستينيات، بتطبيق النظام التعاوني الاشتراكي في البناء، ونال بنظريته تلك أرفع وأهم الأوسمة والجوائز. لكن بعض المعماريين يرون أن دعوته لعمارة الفقراء لم تكن سوى أمنية وخيال غير واقعي، لأن الفلاحين لم يتقبلوا فكرة عدم وجود «الحظيرة» في منازلهم، كما أنهم نفروا من الأقبية والقباب، فأزالوا الطين وحولوا بيوتهم إلى كتل خرسانية أسمنتية.

والسؤال: هل انهارت أفكار وأحلام حسن فتحي التي دافع عنها طوال حياته؟ وهل هو معماري الفقراء حقا أم معماري الأغنياء؟

كان حلمه مسكنا رخيصا للفلاحين:

حسن فتحي... معماري الفقراء الحالم

محمد عبد السلام العمري - مصر

هل من الخطأ إعطاء حسن فتحي مكانا مركزيا في تطوير العمارة المعاصرة كما قال أحد المعماريين؟ وهل صحيح أن مفرداته محدودة وأن طرق البناء التي أعاد اكتشافها قد طبقت في عدد محدود من المشروعات في الإسكان الريفي؟

إن هناك عيوبا كثيرة ونقاط ضعف لا حصر لها، ورؤية غير واضحة مشوشة وغير مفهومة في عمارة حسن فتحي التي أبدعها للفقراء، إذ إن عمارة الطين لا يمكن أن تدخل المدينة، ولاشك في أنها لن تحل مشاكل المجتمعات الحضرية ذات الكثافة السكانية العالية، حيث الأرض غالية الثمن، والامتداد رأسيا، وهذا ما يتعارض مع التوسع الأفقي لعمارته.

وإذا نظرنا إلى عمارته فهي لم تقاوم الزمن ولا المناخ، وتنهار بعد فترة تحت تأثير مياه الأمطار، كما قد ثبت في عمارته.

ولقد إستعانت عمارته بالقباب التي ارتبطت بالأضرحة في وجدان الإنسان المصري، حتى أن علماء المسلمين دعوا إلى إعتبار القبة عنصرا غير مستحب في عمارة المساجد، وقد خاف الفلاحون أن تنهار القباب عليهم، كما انحصر فكره المعماري في البناء السكني المفرد، ولم يمتد إلى البناء السكني المركب.

وهناك مآخذ كثيرة على هذه العمارة، وعلى هذه النظرية، إلا أن هذا لا يقلل من قيمة محاولة الرجل في بحثه عن نظرية معمارية محلية تتناسب مع المواد المحلية.

إلا أن الثابت أن الرجل قد عرف قدر المثقفين والصفوة في المجتمع، والأثرياء الذين بقيت منازلهم الخاصة تجسيدا بارزا ومهما في فن البناء، وأنه على مدى عمره الطويل ونظريته التي ملأت الدنيا لم يسكن عمارته فقير واحد، لكن الذي سكنها هم الأمراء في الكويت والسعودية والباشوات المصريون، والصحفيون والأدباء المصريون.

كل هذه التساؤلات مطروحة، ولاشك في أن نظرية معمارية تثير مثل هذه التساؤلات لابد أن يكون خلفها ثراء وغنى، نموذج وقدوة ووظيفة، ريادة وعبقرية مقاتلة في الدفاع عنها حتى النفس الأخير، تاريخ حافل من الحروب، من الانتصارات والانكسارات، ولقد فرض الرجل نظريته على العالم أجمع بما له من قناعات وأسباب وقدرة على الحوار والثقافة والإقناع، في هذه الدراسة لعمارة حسن فتحي أو لشخصيته، سنجد أن لا فرق بين الاثنتين، فلقد تماهى الرجل في عمارته أو تماهت فيه.

ولقد نشرت منذ مدة صحيفة «هيرالد تريبيون» الأمريكية مقالا مطولا عن المعماري حسن فتحي وصفته فيه بأنه «مهندس معماري حالم»، كتب المقال محرر الصحيفة من «القرنة الجديدة» التي بناها حسن فتحي من الطين والتبن، وكما يقول المحرر هي تجربة فريدة أراد بها حسن فتحي تحقيق فلسفته المتطورة لبناء سكن رخيص للفقراء باستخدام مواد طبيعية، وتصميمات محلية، وقدرات الأفراد الذين سيسكنون فيها.

ولاحظ الكاتب أن الفلاحين الذين تحدث عنهم حسن فتحي بطريقة رومانتيكية لم يتحملوا البيوت التي بنيت حسب فلسفته وتلاميذه المتأثرين به. إذ إن الفلاحين أغلقوا فتحات التهوية فزادت درجة الحرارة داخل المنازل في الصيف، وانخفضت في الشتاء، كما أنهم غطوا الممرات المكشوفة بين الحجرات معترضين على السماء، وكدسوا النوافذ بالأسمنت، وكلما انهارت القباب التي شيدها أعادوا بناءها بالأسمنت القوي مقلدين المباني الحديثة عديمة الشخصية التي كان حسن فتحي يكرهها، ورغب الأهالي في عمارة حديثة برؤية عصرية، ولقد أشارت الصحيفة إلى أن حاضر بنايات حسن فتحي ليس أفضل من ماضيها، حيث رفض سكان القرية القديمة الانتقال إلى قرية حسن فتحي الجديدة، أو لم يستمروا في سكناها، وتركوها خاوية تصفر فيها الرياح معلنة غربة أحلام المهندس الخيالي الذي بدا «رومانتيكيا» يطمح إلى مشروعات خيالية.

> على الرغم من إنتسابه إلى أسرة أرستقراطية عريقة فإنه أحب القرية المصرية والفلاحين الفقراء وامتلأ رغبة في أن يعمل من أجلهم شيئا، لأنه رأى بيوتهم شديدة الفقر ولا تليق بالبشر

ولو حاولنا أن نذكر الرفض والاعتراضات التي لاقتها هذه العمارة لملأت المجلدات، والغريب أن لها أسبابها المعقولة. ونحن نستطيع أيضا في المقابل أن نفند هذه الادعاءات وهذا الرفض بمجلدات مماثلة، إضافة إلى القرائن والأدلة التي تجعل مثل هذه النظرية المعمارية نظرية قومية تدافع عن الهوية في المقام الأول قبل أن تساهم في حل مشكلة إنسانية سكانية، هي الهدف من هذه العمارة كما ينبغي.

قرية القرنة حلمه الكبير الذي تحول إلى حقيقة

حاول حسن فتحي وتلاميذه أن يوجدوا لغة معمارية جديدة في العالم العربي بدءا من الخمسينيات ومع قيام ثورة ٢٣ يوليو العام ١٩٥٢، وبدا كأنهم (كما يقول ناصر الرباط مؤرخ عمارة القرون الوسطى، وأستاذ كرسي الأغا خان، ومدير برنامجه في معهد ماستشوستس للتكنولوجيا) أقل تمكنا نظريا وثقافيا من معنى ومضمون ومدلول العمارة، فجاءت عماراتهم خالية من البعد التاريخي، ومحملة أكثر ببعد تشكيلي. والغريب أن دعوة حسن فتحي لعمارة الفقراء انتهت بأنها عمارة للأغنياء، ولم يكن حسن فتحي سببا في ذلك، لكن بسبب خذلان المجتمع للمثقف إلى حد كبير متمثلا في أصحاب القرار السياسي.

كانت أحلامه عظيمة في بناء تجمعات سكنية كبيرة حسب نظريته المعمارية، فقام بمساعدة ثروت عكاشة أعظم وأهم وزير ثقافة مصري ببناء قرية باريس في الواحات، التي لم يسكنها أحد مثلها مثل قرية الجُرنة، لقد حاولت الدولة أكثر من مرة متمثلة في وزارة الثقافة، عاقدة العزم على ترميم قرية باريس المتكاملة تقريبا، ومن ثم استغلالها في مراسم للفنانين أو للزيارة، لكن القرية بالكم الهائل من الإهمال والرمال المترسبة على مدى عقود، وبالعقارب والثعابين التي تشغل كل حيز فيها، بدت مستعصية على الترميم ومن ثم شغلها، ومن هنا كان هذا التقاعس.

إذن لقد حاول أكثر من مرة أن تكون له مشاريع كبرى، ومن الممكن أن يكون قد أخطأ في بدايته باعتماده مباشرة البعد التنويري الاجتماعي للعمارة، لذلك حاول تحسين الظروف الاجتماعية للفلاحين قبل أن تكون لديه مشاريع واقعية توضح أنه ذو رؤية جديدة، فحاول أن يغرس رؤيته من خلال المشاريع الكبيرة كقرية باريس والقرنة الجديدة، وقرية الصحفيين في الساحل الشمالي وهو التجمع الكبير الوحيد الذي تم سكناه، وإن كانت هناك ملاحظات عديدة كثيرة عليه، أقلها أن تكلفته الاقتصادية والمادية مرتفعة جدا، وهذا يحطم ركنا أساسيا من أركان عمارته، عمارة الفقراء.

وإذا كان علينا «قدر الجهد» أن نفهم هذه العمارة ونفهم ماذا يريد هذا المعماري الجريء، كان علينا أن نعرف منذ البدء أن حسن فتحي تخرج من كلية الفنون التطبيقية كما ذكر في عمارة الفقراء، وإن كان كل الذين كتبوا عنه ذكروا أنه تخرج من المهندسخانة، وإلى أن وصل عمره إلى سبعة وعشرين سنة لم يكن قد زار الريف قط، هو ابن الذوات مواليد الإسكندرية، صاحب الأطيان ذات المساحات الشاسعة في المنصورة والذي لا يذهب إلى أرضه إلا مرة واحدة في العام لاستيفاء حقوقه لدى الفلاحين.

إلا أن أمه المليئة بحنين مستمر ورغبة لا تنتهي في العودة إلى القرية حيث الحياة أكثر بساطة وسعادة وأقل حزنا، فعبر هذه الأم الرومانسية أحب حسن فتحي القرية المصرية والفلاحين الفقراء وامتلأ رغبة في أن يعمل من أجلهم شيئا، حيث تأثر بحالهم لأنه رأى بيوتهم غير آدمية، والبيوت شديدة الفقر، وجماعات من البشر تتكوم في أكواخ من الطين منخفضة

السقف وقذرة وبلا مراحيض ولا ماء نظيف. معتمة، مكومة على بعضها في كآبة يتجاور فيها الناس مع المواشي في حيز واحد.

واكتشف في أثناء زياراته مادة الطين، ومن المؤكد أن بيوت الفلاحين ضيقة، ومظلمة وقذرة وغير مريحة، لكن هذا ليس نتيجة خطأ من طوب اللبن، فليس هناك ما لا يمكن إصلاح أمره بالتصميم الجيد وحسن الانتقاء.

وعند قيام الحرب العالمية الثانية وغلاء المواد الخام من خشب وحديد وأسمنت وخلافه، وعدم القدرة على استيرادها لجأ إلى الحل البديل من مادة الطين نفسها، وهو الطوب فمنه يستطيع أن يبني ويسقف منزله، وأن الطريقة المثلى لذلك هي طريقة القباب.

وها هو ذا يؤكد نظريته باكتشاف الجوانب الإنسانية للطين، إذ رأى أن هذه المادة التي ارتبط بها اسمه أكثر مما ارتبط بمبادئه الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية، هذه المادة لا تكلف شيئا، فالطين ملقى على شواطئ الترع، ويسبب ضيقا لها، وهي مادة تصلح لبيوت الفقراء، وأن لا مناص للمجتمعات النامية أو الفقيرة من استعمال التكنولوجيا المتوافقة في البناء والتي تعتمد على المادة المحلية، كالطين في الأرياف والأحجار والطوب الطفلة في الصحراء، كما تعتمد على المهارات المحلية، للتشييد، وتواجه في الوقت نفسه كل المتطلبات المعيشية للإنسان، وظيفيا ومناخيا، بالوسائل الذاتية، دون الاعتماد على التكنولوجيا الغربية.

وكان يقول إن الله خلق الإنسان من طين، كما أنها بلا مقابل، ولها خاصية الاحتفاظ بالحرارة في الشتاء، وتساعد على تلطيف الجو في الصيف. وتمتص الرطوبة أو تبخرها. وبدا أن هذا المعماري مختلف عن كل من سبقوه، إذ اختط لنفسه منهجا خاصا به، ارتبط بعمارة البيئة، خاصة العمارة الريفية، ولذا فإن انتشار نظريته كان عالميا، وأكثر اتساعا، وأكثر معرفة من غيره.

وكان للمد القومي في الستينيات أثر كبير في نظريته المعمارية، التي تصدر بها صفوف المعماريين وكتب في رسالة للرئيس جمال عبدالناصر قائلا: إننا إذا تخلينا عن إعطاء المثل العملي في تطبيق النظام التعاوني الاشتراكي في البناء لباقي الأمم الناهضة فسنكون قد تخلينا عن دورنا القيادي في تطوير وتحرير قارتنا.

هذا النظام التعاوني يؤكد الجانب الإنساني في عمارته، والذي يتمثل جزء منه في مشاركة السكان في عملية البناء سواء بنظام المعونة الذاتية، أو بالنظام التعاوني، فهو يقول إن عشرة أفراد يستطيعون بناء عشرة مساكن، لكن فردا واحدا لا يستطيع بناء مسكن واحد، وفي رسائله للمسؤولين قدم لثروت عكاشة أفكارا تفصيلية بخصوص بناء القرى الجديدة وبالمساهمة الذاتية لأهالي النوبة المنقولين من قراهم بعد بناء السد العالي في إطار تخطيطي محلي وإقليمي للمنطقة.

لاقت نظريته التي يقوم جزء أساسي منها على أهمية النظام التعاوني آذانا صاغية، لأن هذه الجزئية تقوم على أساس مشاركة السكان في بناء مساكنهم، مع إتاحة الفرصة أمام الفلاح للتعبير عن حاجاته واحتياجاته عند تصميم السكن، ومما أكد نظريته في التعاونيات أن الإنسان عندما تعطيه مسكنا لا يشعر بأهميته، ولا يصونه. كما لو كان هو الذي بناه بنفسه.

وضمن رؤيته المعمارية المتكاملة الإحساس بالجمال. إذ إن الجمال المعماري للمبنى أو مجموعة المباني التي يتكون منها الشارع والحي والمدنية. إنما هو صفة بصرية تنتج عن التأثير بالشكل. في الشعور بالتوافق بينه وبين القوى العاملة على تكوينه، ويمكن القول إن الطبيعة لم تقصد بخلق الجمال في كل شجرة أو جبل، إنما هو الإنسان الذي يصف هذه وذلك بالجمال، من واقع إحساسه بتوافق الشكل مع القوى التي عملت على تكوينه. وهي قوة الخالق سبحانه وتعالى.

وقد تميزت عمارته بالتشكيل المتوازن، والفراغات المتتابعة، والنسب الجميلة، والتعبير التلقائي من مادة الطين، وطريقة الإنشاء التي توفرها الأقبية والقباب في صورة متجانسة، لينة الخطوط وهو يشبه تكامل العناصر المعمارية في عمارته بالفنون الموسيقية التي تحكم فواصلها عوامل حسابية لتخضع لعلاقات صوتية مبنية على المبادئ الطبيعية للذبذبات.

كما أن للزوايا والأسقف المنحنية التي استعملها في عمارته مزاياها، إذ إنها تعكس أكبر قدر من أشعة الشمس، كما توفر قدرا من الظل والظلال، الأمر الذي يخفف من الأحمال الحرارية في الداخل، ومن ناحية فإن هذه الأقبية أو القباب تعمل على زيادة ارتفاع الجزء الأوسط من السقف من الداخل، الأمر الذي يساعد على امتصاص الجو الحار الذي يرتفع إلى أعلى، كما أن حركة الهواء تزيد على الأقبية والقباب.

وكان يرى أن العمارة إحدى الدلائل ضمن دلائل أخرى كثيرة تعكس الطابع الثقافي لشعب من الشعوب، مثلها مثل الأزياء، ونوعية الأطعمة، والبيئة العربية ذات مناخ جاف محملة بالأتربة، ولذلك فتصميم البناء يجب أن يراعى معه هذه الحقيقة سواء من حيث الاتساعات أو الارتفاعات أو إقامة النوافذ والأبواب، ومن حيث اختيار مواد البناء.

لقد جاءت هذه العمارة نتاج دراسات مستفيضة، وخبرة ثقافية، ووعي ومعرفة واستعانت بالتراث الجمالي للأبنية العربية بمختلف عصورها، الفرعوني والمسيحي، والإسلامي، على اعتبار أن المنزل هو تعبير حضاري عن إنسان ما في لحظة ما.

ومما لاشك فيه أن كل صاحب نظرية جديدة لابد أن يلاقي كثيرا من العنت وكثيرا من الفتور وهذا الرجل لاقى كثيرا من المتاعب من الجميع، وأول هؤلاء المستفيدون المباشرون من فكره وعمارته. ومهما كان الخلاف الفكري بالنسبة لأعماله ومنهجه، إلا أنه يعتبر علامة واضحة في تاريخ العمارة العربية المعاصرة، بل في تاريخ العمارة العالمية، وقد أصبح على المستوى العالمي المدافع الأول عن عمارة الفقراء. ولقد

> كان يرى أن العمارة تعكس الطابع الثقافي للشعوب، مثلها مثل الأزياء ونوعية الأطعمة، لذا جاءت عمارته نتيجة دراسات مستفيضة وخبرة ثقافية، إستعانت بالتراث الجمالي للأبنية العربية بمختلف عصورها

لؤلؤة الصحراء في الجيزة

نشر عنه في معظم المجلات المعمارية في العالم، وأصبح اسمه يتردد بين كل المعماريين في كل أرجاء المعمورة، إلا في عالمنا العربي الذي ولد فيه، وعاش من أجله، ومن النادر أن يذكر في المناهج المعمارية بالجامعات والمعاهد العربية، ولشدة إحساسه بالعنت نشر كتابه عمارة الفقراء باللغة الإنجليزية في الخارج لوجود استجابة لكتاباته أكثر منها في مصر.

لقد درسوا عمارته في معهد أثينا التكنولوجي، ومعهد العمارة الاستوائية بلندن، وجامعة أريزونا، ضمن مناهج الدراسة، بينما احتفظ متحف بوسطن بنماذجه المعمارية كمثال لتطوير العمارة.

وريادة حسن فتحي لم تنبع من اكتشاف التكنولوجيا المتوافقة فقط، أو التعاون في البناء، أو مزج عمارة الطين بالعمارة العربية الإسلامية، وإنما ريادته بالإضافة إلى كل ذلك هي نظريته المعمارية الشاملة التي تنحاز إلى المشروع القومي ولكل شيء يخص فكر نظريته بما في ذلك الاعتماد على الطاقة الشمسية والتي فيها أكد نظريته المستقبلية البعيدة التي لا يدركها إلا القليلون الذين يرون مستقبل العالم في ضوء النقص الشديد في مصادر الطاقة التقليدية.

وتأكيدا لنظريته، وفي رؤيته الشاملة لعمارته رأى أنه من اللازم إنشاء معهد الدراسات الريفية في مصر إضافة إلى إنشاء مشروعات ثقافية في العمارة والفنون الشعبية، وأصبح من المقرر - كما كان يأمل - إنشاء المعهد الدولي للتكنولوجيا المتوافقة الذي مازال نكرة.

ولقد رأوا أنه يوازن بين الماديات التي اكتسبوها والمعنويات التي فقدوها، وهم يذكرون اسمه لا كصاحب عمارة الطين فقط كما يرى بعض المعارضين، بل صاحب الفكر والفلسفة كما يرى المؤيدون، وكان ضمن ريادته التفكير للمستقبل، فلقد تصور مدينة المستقبل بمفهومه وثقافته ورأى أن القيام بالمهمة المقدسة بتخطيط مدينة المستقبل يحتاج إلى حكماء من نوع المصريين القدامى، ويتطلب ذلك من الحكيم المعاصر أن يجمع بين فن العمارة وعلم البيولوجي والفسيولوجي والفلك والرياضيات والفيزياء، وغيرها من العلوم الطبيعية، إلى جانب مجموعة من العلوم الإنسانية كالاجتماع والاقتصاد، وغير ذلك، إلا أنه سيحتاج فوق كل هذا إلى حساسية الفنان الذي يتسع خياله لإدراك الجمال والقبح، وليس في مظهر المدينة الخارجي فقط، بل في طرائق حياة الناس لها.

كانت ركائز عمارته مستندة إلى القيم الجمالية والمعمارية التي وجدها في عمارة النوبة بما فيها من قيم حضارية وإنسانية، لم تكن هذه العمارة تمثل العمارة الريفية في مصر لأن المجتمع النوبي له فنه الخاص، كما أن له بيئته ولغته الخاصة، ومن ثم كانت له عمارته الخاصة.

وفي كتاب عن حسن فتحي قال السير جيمس ريتشارد إن من الخطأ إعطاء حسن فتحي مكانا مركزيا في تطور العمارة المعاصرة، فمفرداته المعمارية ظلت محدودة كما أن طرق البناء التي أعاد اكتشافها قد طبقت في عدد محدود من المشروعات في الإسكان الريفي، وبعض المساكن الخاصة التي تعتبر هي كل حصيلته في البناء.

كما أن من أهم أخطائه ابتعاده عن البحث في المواد الجديدة للقرن العشرين، وإذا كان قد عُرف بعمارة الفقراء، فإن معظم أعماله كانت للأغنياء الذين كانوا يتذوقون عمارته، التي تتكامل مع البيئة تماما.

ورأى البعض أنه يحاول الارتكاز على ركيزة اقتصادية بالنسبة للتكلفة، في ظل أسلوب النظام التعاوني، إلا أنه يعالج الموضوع بأسلوب الفنان، ونتيجة لأحاسيسه الشخصية للجمال المعماري، وهنا تحدث تجاوزات في التكاليف، ويتكلف العمل أكثر مما كان مقدرا له، وبالتالي فإذا كانت عمارة الطين عالية التكاليف، فلماذا لا نستعمل مواد أخرى رخيصة ونظيفة؟

كما أن هذه العمارة لا يمكن أن تدخل المدينة، ولا أن تحل مشاكل المجتمعات الحضرية ذات الكثافة السكانية العالية، حيث الأرض غالية الثمن.

وفي تجربة القرنة الجديدة أحجم الناس عن المشاركة. وقد أرجع ذلك إلى أن المشروع حكومي، وربما تختلف نظرتهم، ويقومون

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدور أكثر إيجابية. إذا كان المشروع ممولا من أموالهم الخاصة. وهكذا ظلت نظرية مشاركة المالك والمعماري والحرفي في العملية الإنشائية في قالبها النظري والفلسفي بعيدا عن الواقع العملي. وانهارت النظرية من أولها.

والتساؤل الذي طرح نفسه بعد ذلك: إذا كان حسن فتحي لم يوفق في فرض نظرية المشاركة بين صاحب الملك والمعماري والحرفي في قرية القرنة الجديدة التي أنشأها تحت سيطرته الكاملة، فكيف له أن يطبقها على خمسة آلاف قرية أخرى في الصعيد والدلتا؟ إن النظرية تفقد ذاتيتها العلمية إن لم تكن مبنية على الواقع العملي.

والقبة في عمارته التي تقوم مقام الأسقف في العمارة الإسلامية، ارتبطت أساسا بالأضرحة، وإذا كانت القبة تعتبر عنصرا مسيطرا مؤكدا الاتزان في التشكيل المعماري للمبنى، إلا أنها في وجدان الإنسان المصري تعبر عن الضريح الأمر الذي دعا علماء المسلمين إلى اعتبار القبة عنصرا غير مستحب في عمارة المساجد، كما أن القباب عامل معوق على اجتماع العائلة أعلى الأسطح في الليالي الصيفية، حيث العشاء والسهر وقضاء الوقت الممتع، وهذا عامل اجتماعي مهم، كما أن السطح أيضا في التخزين عند البعض.

وهناك عنصر آخر مهم وأساسي في نظريته، وهو الإسكان التعاوني فقد رأوا أنه لا يرتبط بالتعاون الإنتاجي، وهذا لم يتطرق إليه حسن فتحي.

إن تصور تجربته على نطاق العمارة الريفية حد من امتداد فكره المعماري، الأمر الذي لم يترك أثرا في المناهج المعمارية، ولم يسمح له بالانتشار المعماري العملي الواسع، الواضح في العالم العربي بكل ما فيه من قيم حضارية تصل الماضي بالحاضر بالمستقبل، وما لها من بعد مكاني يربط المحلية بالإقليمية بالعالمية.

من ضمن نطاق ضعفه كما يراها الفلاحون أن عمارته تناست الحظيرة في تصميمه، وهو عيب قاتل في أي مسكن ريفي، فالفلاح لا يستطيع أن ينام آمنا إلا إذا كانت المواشي قريبة منه في حظيرة خاصة بها.

كما أنهم خافوا أن تنهال القباب على رؤوسهم، فأخذوا في إزالة المباني كلما أتيحت الفرصة، وقاموا أخيرا ببناء بيوتهم بالخرسانة المسلحة.

ويوضح المعماري إسماعيل سراج الدين في الكتاب نفسه الذي أشرنا إليه، أنه من المثير للسخرية أن اسمه ارتبط بعمارة الفقراء إلا أن أكثر المنازل التي بناها وتمت سكناها كانت للأغنياء، ويرى أنه يتميز بالبساطة الخادعة، لأن أعماله بهذا المعنى مضللة، فهو فنان معماري حرفي متمكن من حرفيته، وذو عين فنية خبيرة بالنسبة للشكل والتوازن والتناغم، لهذا تدين البساطة الناضجة والواعية لواجهات مشروعاته بالكثير لعبقريته الخلاقة أكثر مما تدين للعمارة الشعبية التي من دون معماريين، والتي ألهمته الكثير من أفكاره، وأن الرجل عرف قدر المثقفين والصفوة من المجتمع والأثرياء الذين بقيت منازلهم الخاصة تجسيدا بارزا، ومهما في فن البناء.

وعلى سبيل المثال قام بالتصميم المعماري لفيلا طاهر العمري وحامد سعيد، ومنزل ستوبلير الذي كان يعمل في مصلحة الآثار، وغيرهم كثيرون في مصر. وفي السعودية قام بتصميم قصر الشيخ عبد الرحمن نصيف بتكلفة ستة ملايين ريال سعودي في ذلك الوقت. وصمم قصرا آخر لأخيه.

كما قام بتصميم قصر فخم في الكويت تكلف عدة ملايين من الدنانير الكويتية للشيخ ناصر الصباح وزوجته.

> **من المؤسف أن الجامعات والمعاهد العربية لا تدرس نظريته ضمن مناهجها، في الوقت الذي يدرسونها في معهد أثينا التكنولوجي، ومعهد العمارة الاستوائية في لندن، وجامعة أريزونا**

وكان الواضح أن نظريته نفذت في عمارة القصور التي استخدمت بالفعل، في حين أن نظريته لعمارة الفقراء لم تنفذ سواء في القرنة أو باريس، حتى استراحة الرئيس في جرف حسين على الرغم من تنفيذها فإنها لم تستعمل، وأدخلوا أيضا تعديلات كثيرة على عمارته ومساكنه في أبيكو في نيومكسيكو، حتى عزبة البصري في المعادي لم يسكنها أحد.

وبدا أن دعوة حسن فتحي لإقامة عمارة الفقراء لانفراج أزمة الاسكان لم تكن سوى أمنية وخيال غير واقعي، وغير قابل للتحقيق.

ويقال إن حسن فتحي قد جاء متأخرا بفكره المعماري أكثر من خمسة آلاف سنة، لأنه لو وجد أيام الفراعنة، وفي أثناء البدايات الأولى لانتشار البناء على ضفاف النيل للتجمعات الصغيرة التي أطلق عليها فيما بعد قرى، كان قد تم تنفيذ فكره للفلاحين الفقراء حرفيا، أما الآن وأمام هذه القرى القائمة بالفعل فلا مجال له مطلقا لإعادة بناء القرية حسب رؤيته وفلسفته لأن هناك أمورا كثيرة معوقة.

ولكن يمكن تنفيذ نظريته ورؤيته في المجتمعات الجديدة، والتي تم تنفيذ المدن الجديدة لها بأفكار أخرى مغايرة لأفكار حسن فتحي، ولعلها تستقي روحها وفلسفتها من نظريته، ولعل بناء قرية الصحفيين في الساحل الشمالي، والانتفاع بسكناها يكون الملاذ والجنة والنجاح الذي انتظره حسن فتحي طويلا، ولم ينله إلا بعد أن فارق الحياة.

إلا أن هذا الدفاع الشرس عن نظريته شابه التشوش إلى الدرجة التي يقول فيها في عمارة الفقراء وهذا نص كلامه «حتى الفلاح فهو بطيء في إبداء الرغبة في أي مقترحات لتحسين حالته، فهو خامل وغبي وغير متعلم، وليس عنده أي فكر عن الشؤون القومية، ولا مكانة له، وهو لا يعتقد أنه يستطيع مساعدة نفسه حتى إسماع صوته للآخرين.

ولن نسترسل في تسجيل تلك المآخذ وهذا النقد كما سبق أن بينا أنه سيستنفد مجلدات، سنجد نحن أيضا ما يقابلها في دحض وتفنيد هذه المآخذ.

ومن الأهمية بمكان أن نقر هنا أن حسن فتحي نجح في النجاة بنفسه من خضم المتناقضات التي تثير الاتجاهات المعمارية المعاصرة لتمسكه بضرورة المحافظة على القومية، وإخضاعها للدراسات العلمية الحديثة، ووجد لنفسه الفكرة والفلسفة والأسلوب، وعرف طريقه نحو اتجاه معماري مبني على العلم.

ولذلك فإن قوة حسن فتحي في مبادئه أكثر مما هي في مبانيه، بالإضافة إلى ذلك يعتبر الشخصية البارزة في العمارة المصرية في القرن العشرين. وعلى المستوى العالمي يعتبر واحدا من أشهر عشرة معماريين في العالم، وبالإضافة إلى ذلك من أكبر المعماريين ثقافة وأوسعهم علما، لذلك أكد على ضرورة الرجوع إلى النبع والاهتمام بالأصالة، يهدف إلى غرس جذور الإنسان المصري المعاصر في التربة التي ينتمي إليها بعد أن انفصلت أو انقلعت منها نتيجة عوامل الاغتراب العديدة.

وهو قيمة مصرية ضاربة في الأصالة وجذورها تاريخ مصر بطوله وعراقته، وعمقها تقاليد إسلامية تكفل للبيت حرمته، وتسمح للنفس بالسمو، وهدفه سعادة الإنسان التي يعكسها جمال المبنى، واتساعه ورخصه. وكان دائما يردد أن لا عمارة خارج نطاق شخصية المكان والبشر والتاريخ، والعمارة كما هو معروف تعبير عن الوجدان.

لذلك قدرت هذه العمارة، وأخذ جوائز عديدة عنها. ولم يتلق أحد جوائز مثلما تلقى حسن فتحي سواء كانت جوائز أدبية أو جوائز مادية. لقد حصل على جائزة الاتحاد الدولي للمعماريين العام ١٩٨٥، والذي يضم أكثر من ٩٠٠ ألف مهندس معماري في ذلك الوقت، وهي الجائزة الذهبية التي تعادل جائزة نوبل لأنه قام بمجهود نشط في الارتقاء بالظروف المعيشية للإنسان والحد من المباني المتهالكة، والعمل على الارتقاء بالمناطق المتخلفة، والمساهمة في تفاهم أفضل بين الناس من خلال المجهودات المتواصلة، للوصول إلى التوازن المعنوي والمادي، ولقد كرس جزءا كبيرا من حياته، وذلك بالعودة إلى جذور البناء المحلي فقد درب الناس والمعماريين والحرفيين، وأعضاء المجتمع معا في الوقت نفسه، وذلك لبناء بيئة عمرانية أفضل، كما كان قادرا على إعطاء الجذور الثقافية للعمل المعماري قيمها المناسبة.

ثم على مستوى الجوائز العالمية حصل على الميدالية الذهبية الخاصة باسم لويس سوليفان للعمارة من الاتحاد الدولي للبناء والحرف التقليدية العام ١٩٨٧.

ومن قبل حصل على جائزة الدولة التشجيعية العام ١٩٥٩، وجائزة الدولة التقديرية العام ١٩٦٧، وجائزة الأغا خان للعمارة العام ١٩٨٠.

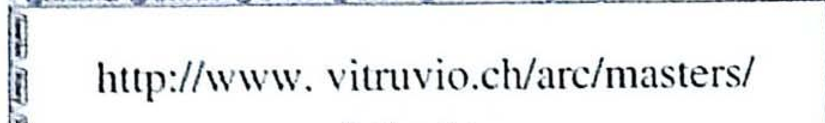
ثم شغل عدة مناصب شرفية في المجلس الأعلى للفنون والآداب، وعضو شرف بمركز الأبحاث الأمريكية بالقاهرة، وعضو شرف للمعهد الأمريكي للعمارة العام ١٩٧١، ورئيس شرف المؤتمر الدائم للمعماريين المصريين الأول، والثاني، والثالث، والرابع ٨٠، ٨٦، ٨٧، ١٩٨٨.

بقي التنويه إلى أن شيخ البنائين المعماري حسن فتحي قد انتقل إلى جوار ربه بتاريخ ٣ نوفمبر ١٩٨٩، له الرحمة ولنظرياته وأعماله البقاء.

مصنع الفخار في قنا

المراجع

- عمارة الفقراء أم عمارة الأغنياء «محمد عبد السلام العمري»
- المعماريون العرب حسن فتحي «د. عبد الباقي إبراهيم»
- عمالقة العمارة في القرن العشرين «د. توفيق عبد الجواد»
- عمارة الفقراء «حسن فتحي»
- العمارة والبيئة «حسن فتحي»
- قصة قريتين «حسن فتحي»
- مجلات أخبار الأدب وعالم البناء، والأهرام، والأهرام الاقتصادي، وآخر ساعة، ونصف الدنيا، وروز اليوسف، وصباح الخير، والسياسة، وأكتوبر، والشموع، والهلال، وغيرها من الكتب والمجلات



http://www.vitruvio.ch/arc/masters/futhy.htm

موقع متخصص للمعماري حسن فتحي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يُعرف الباحثون المجسمات الفنية بأنها «أي إنشاء فني جمالي لا يُبنى لغرض إيواء البشر ولا يستثنى ذلك المضمون الذي يُعبر عنه الشكل»، وعلى هذا لا يمكن تصنيف الأهرامات المصرية على أنها مجسمات جمالية، بينما يُعد تمثال أبو الهول واحدا من أقدم المجسمات وأضخمها في العالم، ويمكن اعتبار برج بيزا المائل وأقواس النصر مجسمات أنتجتها الحضارات القديمة.

وقد أنتجت الحضارة الإسلامية أروع ما يمكن أن ينتجه العقل البشري على مر العصور من المجسمات الجمالية، وهو «المئذنة».

عماد البسيوني - مصر

المسجد الكبير - في يزد القرن الثامن الهجري

أصبحت جزءا أساسيا في تكوين المدن:

المجسمات الجمالية في المدينة الإسلامية

الآن بعد أن تطورت المدن واتسعت الشوارع والميادين وارتفعت المباني والأبراج، تُستخدم المجسمات الفنية في تجميل وزخرفة شوارع وميادين وأزقة المدن الإسلامية.

وتعد الأعمال الجمالية داخل المدينة جزءا مكملا للبيئة العمرانية وتشكل نقطة محورية رئيسة، إذ قد يستعان بها في تحديث المواقع والميادين أو حتى المناطق داخل الهيكل العام الضخم للمدينة الإسلامية الحديثة.

أو قد تبرز صفة أو طابعا معينا على المكان والزمان أيضا وإن كنت أرى أنه يجب على المجسم بالإضافة إلى إبرازه الجوانب التشكيلية والجمالية أن يكون معبرا ويرمز إلى مضمون واضح لدى العامة من الناس.

إن الزائر لشوارع وأزقة القاهرة الفاطمية سوف يعي ذلك تماما، إن هذا المجسم الجمالي الرائع «وأقصد به المئذنة» بالإضافة إلى كونها مئذنة إلا أنها شكلت نقطة محورية ورئيسة راسية في الكتلة العمرانية للمدينة.

لقد تحققت في المئذنة جميع الأسس والمبادئ الفنية الخاصة بتصميم المجسمات الجمالية.

ولم يعد المجسم الجمالي مجرد أشكال صماء بلا معنى ولكنه تكامل بين المضمون وطريقة الإنشاء والتشكيل الفني واللون من الطبيعة وحسب اتساع الموقع أو صغر مساحته، وكذا الخلفية التاريخية للمنطقة.

وتعد المجسمات الجمالية على اختلاف أشكالها ومضمونها أحد الأساليب الفنية المهمة التي تمكن القائمون على مدننا الإسلامية من تطويرها وتحسينها وإظهارها بالمستوى اللائق الذي يعكس مدى ما وصلت إليه المدينة الإسلامية الحديثة من رقي وحضارة.

كما أنها وسيلة مهمة في تسجيل ورصد التاريخ الصادق للأحداث والمناسبات وذلك في إطار العقيدة والمنهج الإسلامي الصحيح.

وتعتبر أعمال التحسين والتجميل وتنسيق المواقع داخل شوارع وميادين المدينة آخر المحطات التي يجب الوصول إليها من مراحل الأعمال الجمالية للمدينة وإن كنت أرى أن على الكثير من مخططي المدن الإسلامية الأخذ في الاعتبار عند تصميمهم الشوارع والساحات العامة والميادين هذا الجانب المهم من تحسين وتجميل العناصر المهمة للمدينة وألا ينصب اهتمامهم في حدود نظريات التخطيط العمراني دون الاهتمام بجمالياته.

ونأتي لمرحلة إقامة الأعمال الجمالية في الميادين والساحات العامة للمدينة بعد اكتمال الخدمات الأساسية والمرافق في أغلب مناطقها وتشييد المباني في مناطقها وضواحيها.

بعدها يبدأ رؤساء الأحياء والمسؤولون في المجالس البلدية دراسة الجوانب التجميلية والتحسينية للمدينة بدقة وعناية فائقتين من حيث الشكل والمضمون، وذلك عن طريق تكوين لجان تحسين وتجميل المدينة بها نخبة من المعماريين والفنانين لتصميم واختيار الأعمال الفنية التي ترضي الجميع على أن يكون هناك أساس قوي لفكرة العمل وحجمه وارتباطه بالموقع على أن تكون أيضا الأشكال الجمالية لمدينة المجتمع الإسلامي ذات طابع وأسس فنية واعتبارات أساسية هي:

> "الأعمال الجمالية داخل المدينة جزء مكمل للبيئة العمرانية، وتُشكل نقطة محورية رئيسة يُستعان بها في تحديد المواقع والميادين داخل الهيكل العام للمدينة الإسلامية الحديثة"

١- الابتعاد عن المجسمات الحية الآدمية والحيوانية كالمومياء والتماثيل وكل ما يخالف العقيدة الإسلامية السمحاء.

٢- ارتباط الأشكال بعقيدة وتاريخ وعادات المجتمع المسلم.

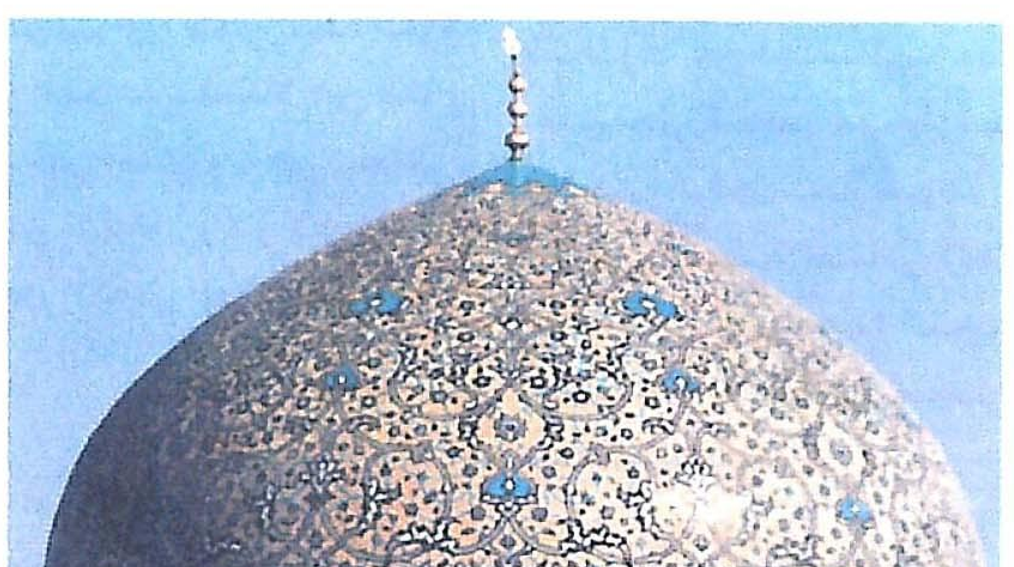
٣- محاولة الاستفادة من معطيات الفن والعمارة الإسلامية وإبرازها بالشكل المناسب.

٤- محاولة استخدام التشكيلات والأدوات والتجهيزات التراثية القديمة التي تعكس تراث المدينة بشكل صادق وفني يتناسب والمكان المحدد لإقامتها. عناصر العمارة الإسلامية كثيرة ولعبت دورا بارزا في تصميم الأعمال الفنية. وكان للمآذن تأثير كبير في كثير من مصممي الأعمال الفنية لما فيها من تشكيلات فنية ودقة النسب وبراعة التكوين والإنشاء وعلى رأس هذه العناصر «المئذنة» بكل تفاصيلها وتكويناتها ونسبها ومواضعها داخل شوارع وأزقة المدينة أقرب ما يمكن إلى الأعمال الفنية «المجسمات الجمالية»، منها إلى منشأ وظيفي بحت إقليم لغرض معين.

أيضا كان للمقرنصات أيضا - وهي عنصر معماري إسلامي - تأثير كبير في تجميل البروزات في المباني الإسلامية.

لم يتوقف تأثير العمارة الإسلامية على المجسمات الجمالية إلى هذا الحد، بل امتد التأثير إلى إقامة أشكال جمالية في صورة أعمال معمارية كالبوابات التراثية ونماذج المباني التاريخية المهمة.

كذلك يمتد فكر وخيال المصممين أيضا إلى الأشكال المستوحاة من البيئة سواء كانت بيئة صحراوية أو ساحلية أو حضرية بكل ما فيها من أشكال ومواد وخامات وامتد هذا الخيال إلى عادات وتقاليد المجتمع.



مسجد الشيخ لطف الله - أصفهان العام ١٥١١ هجري

ويتبارى الفنانون في استخدام المواد حسب طبيعة الشكل وإمكان التنفيذ فاستخدموا الحجر الطبيعي والخرسانة والرخام والجرانيت والبرونز والنحاس والحديد والفيبر جلاس مع إجراء الإجراءات الأمنية كافة من اختبارات إنشائية وميكانيكية اللازمة لإنشاء هذه المجسمات الفنية. ولم يقتصر دور المصمم إلى هذا الحد، بل امتد ليشمل الموقع المحيط بالمجسم الجمالي من أعمال تنسيق وزراعة واستغلال الإثارة الصناعية أحسن استغلال فني رائع لإبراز الشكل أيضا ليلا ليؤدي الغرض نفسه الذي يؤديه نهارا وأكثر.

يتضح لنا أن الأعمال الجمالية تشكل عامل جذب كبيرا للمواطن والزائر داخل المدن بصفة عامة لتصبح علامات مميزة للمدينة والأعمال الجمالية داخل المدن وخارجها أيضا ترفع من حاسة التذوق الفني لدى العامة من الناس.

وهنا يكمن القول إن الأعمال الجمالية في المدن الإسلامية يجب أن تصبح واقعا ملموسا وجزءا أساسيا في تكوين المدينة، على أن يكون تصميم هذه الأعمال ليس عملا عاديا، بل يصبح مدرسة فنية عامة للجمهور.

وأقول ذلك لما تفتقر إليه العديد من مدن مجتمعنا الإسلامي إلى هذا الجانب المهم في ظل نظريات تخطيط المدن الحديثة والذي لم يدرس أو يعمم بعد حتى الآن.

وأود أن أشير إلى أن التجربة نجحت بالفعل داخل اثنتين من مدننا الإسلامية كخير شاهد على ذلك هما مدينة الإسكندرية في مصر ومدينة جدة في المملكة العربية السعودية مما أضفى على شوارع وميادين وشواطئ المدينتين لمسة جمالية نادرة جعلت من تخطيط المدينتين فنا راقيا أكثر منه قوالب ونظريات

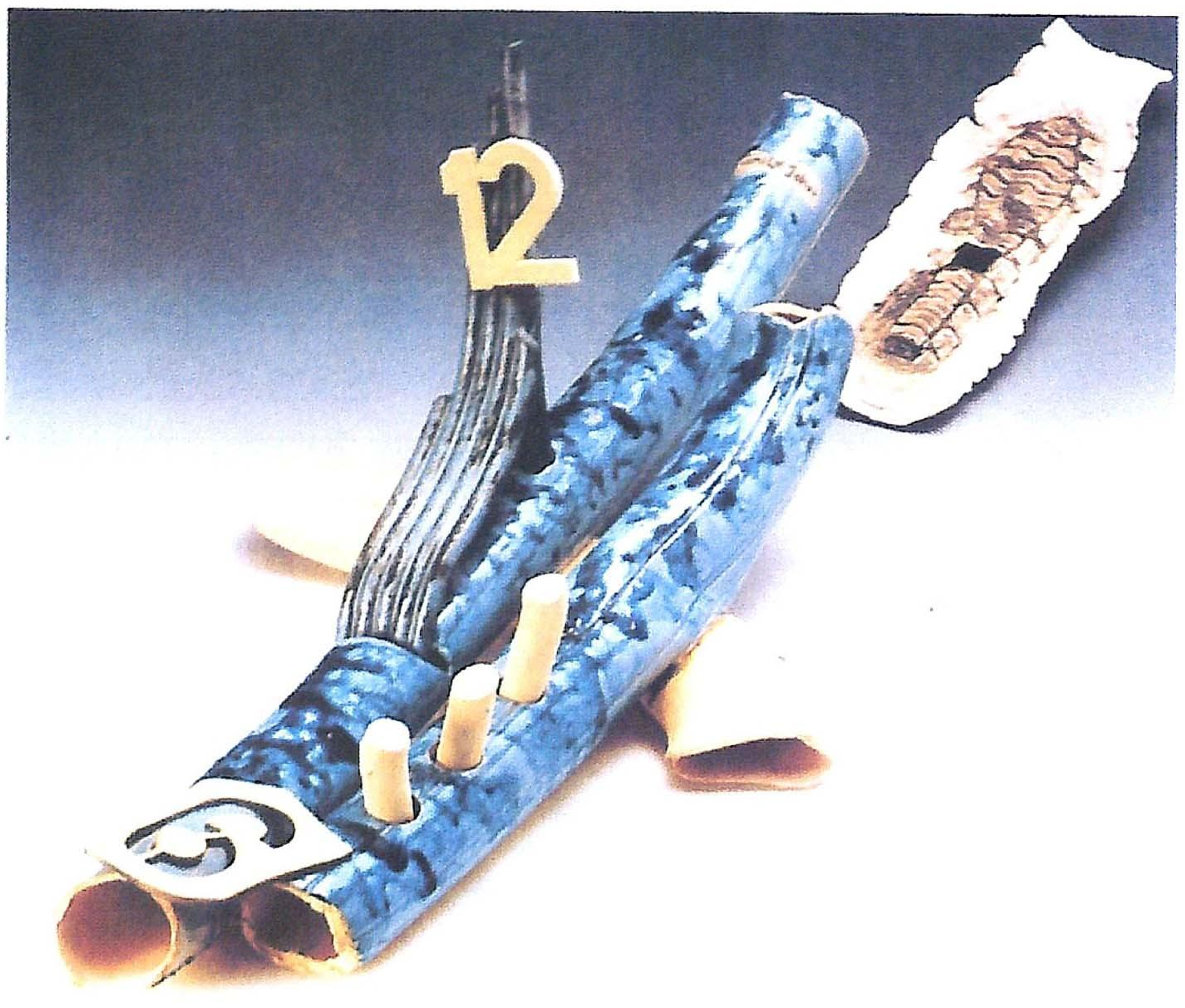
هنا، في الكويت، تجمع أكثر من سبعة وسبعين عملا خزفيا في بانوراما تشكيلية خزفية معلنا بدء فعاليات أول بينالي خليجي للخزف في عام احتفالية الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية.

وفي قاعة جمعية الفنون التشكيلية بوسط مدينة الكويت كان لمحبي فنون الخزف لقاء ورحلة داخل ما قدمه البينالي الأول للخزف لدول مجلس التعاون الخليجي: الكويت - المملكة العربية السعودية، قطر، الإمارات العربية المتحدة، دولة البحرين. رحلة بدأت بانطباعات ورؤى لنخبة من مبدعي فنون الخزف كوسيلة للتعبير عن فكرة أو هدف أو حكاية أو تراث أو تاريخ أو قضية.

الكويت - جمال بخيت

بعد أن احتضنته الكويت

قراءة في بينالي الخليج الأول للخزف



الفنانة جميلة جوهر

لعل من أبرز مميزات الفن الإسلامي أنه فن زخرفي، فقد استفاد الفنان المسلم من كل ما وقع عليه نظره من عناصر، سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم آدمية، لتحقيق أهدافه الزخرفية، أو ما ينشده من بيان وبديع وجناس. ويكاد الفن الإسلامي لا يعرف التماثيل المخروطة، أي كاملة التجسيم والأمثلة الموجودة منها في الحجر والرخام والجص والبرونز.

الفنان د. محمد حسين الضويحي

ونجد أمثلة أكثر من النحت البارز وبخاصة في العصرين السلجوقي والفاطمي. ودائما ما كان الفنان المسلم ينزع إلى الجديد المبتكر الذي يتحدى الخيال ويثير الإعجاب، بل كان يجمع بين الحيوان والطير والإنسان في حشواته في صياغة تشكيلية جذابة، ذلك لأن الفنان العربي لم يكن يستهدف إثارة الانفعال بقدر ما كان يستهدف إثارة الإعجاب.

يعتبر فن الفخار والخزف من أهم الحرف الفنية التي مارسها الفنان العربي منذ توطدت أركان الإسلام في مختلف بلاد العرب، ذلك لأن فني الفخار والخزف حققا فكرة الحضارة الإسلامية في جوانب متعددة تختصر بسمات روح الإسلام في بساطة الحياة وإضفاء صبغة الفخامة والجمال على جوانب متعددة في فنون الخزف التي حلت بديلا عن أواني الذهب والفضة. وبرع الفنان العربي في استعمال البريق المعدني الذي يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي، وكان أول ظهور لهذا النوع من الخزف في العصر العباسي، فضلا عن إنتاج الفسيفساء الخزفي الذي بدأ في عصر السلاجقة واستمر في التطور والازدهار حتى وصل إلى أقصى مراحل الكمال الفني في القرن الرابع عشر الميلادي.

ومن الأمر المسلّم به، أن روح الإسلام السمحة لا تتمشى والترف واستعمال الخامات الغالية كالذهب والفضة، ولذلك أقبل الفنانون المسلمون والعرب منهم بخاصة على فن الخزف إقبالا عظيما واستطاعوا ان ينتجوا خزفا على مستوى عالٍ في قيمته الفنية، ولم يكتفوا بذلك، بل وصلوا إلى أن يكون إنتاجهم الخزفي من الأواني والتحف المختلفة يصلح من حيث الفخامة والجمال، لأن يكون بديلا لأواني الذهب والفضة باستعمالهم البريق المعدني الذي يعتبر صفة خاصة انفرد بها الخزف الإسلامي.

وقد تعددت أساليب إنتاج الخزف، كما تعددت الزخارف التي يُحلى بها هذا الإنتاج، فاستعمل الرسم بالألوان تحت الطلاء الزجاجي الشفاف، كما استعمل التذهيب فوق الطلاء، وكذلك الحفر والتخريم فضلا عن البريق المعدني.

ويجدر بنا هنا أن نشير باختصار إلى مراحل التطور التي مر بها فن الخزف في مختلف البلاد العربية في إطار ما هو معروف من وحدة الحضارة العربية في مختلف الأقاليم، بحيث يبدو الإنتاج في البلاد العربية كافة، له سمة الحضارة العربية مع اختلافات نوعية بسيطة بالنسبة للأقاليم أو البلاد التي أنتجته.

وقد شمل إنتاج الخزف جوانب متعددة كاحتياجات الناس اليومية خاصة وعامة، فقد صنع الفنان المسلم بلاطات الخزف على أشكال مختلفة لكسوة الجدران، وكذلك بعض الفناجين والأقداح والكؤوس والصحون والسلاطين والأكواب والقوارير والأباريق والأزيار والمسارج.

والآن نقدم رؤية للأعمال الفنية التي شاركت في البينالي:

منذ حققت الخزافة الكويتية جميلة جوهر جائزتها الأولى في بينالي القاهرة الأخير للخزف عن أعمالها وفكرة إقامة بينالي خليجي كانت محل تفكير ومن هناك - والحديث لجميلة جوهر - «بدأت الاتصالات الشخصية لفناني الخزف الخليجيين المشاركين ضمن هذا التجمع الفني الكبير». وتحولت الفكرة من مجرد حلم صغير إلى حقيقة واقعية.

> "تسعة وثلاثون عملا خزفيا صورت نهضة الخزف الكويتي خلال السنوات العشر الأخيرة، وتنوعت ما بين قضايا إنسانية عامة، واستلهام للتراث، وبحث في مشكلات الواقع الآني"

الأسرى قضية الساعة

جميلة جوهر الفائزة بالجائزة الأولى (الكويت) قدمت قضية الكويت وهي الأسرى الذين مازالوا في سجون العراق منذ أكثر من عشر سنوات. الرمزية الهادئة كانت تحاصر انفعالات جوهر. على الرغم من تنوع خزفياتها وألوانها فإن المحتوى الإجمالي عبر بدقة عن حكاية الانتظار بالساعة الخزفية. وبتعبيرات لا تخلو من قيود اللاشعور الإنساني سجلت أناملها قيود الأسر خزفيا واستطاعت ببراعة أن تقدم جزئية الألم والأحزان في حكاية بسيطة يستطيع المتلقي أن يفهمها بعمق. ندرة وتناسق ورونق جسدت خلالها جميلة جوهر الوان مجموعاتها الخزفية التي أخذت حيزا مكانيا للقادم إلى القاعة. واختصر اللون الأصفر في ذاكرة التاريخ، بل وارتبط بحياة هؤلاء الغائبين في سجون بعيدة تناجيهم أرواح الأهل: الأم والابن والابنة والزوجة. استطاعت جوهر أن تختصر الأحزان بألوان الأصفر والبني والأزرق. وقدمت في ذكرى تحرير الكويت هذا الرمز المصنوع من الخزف الصامت كي يحرك حناجر الإنسانية للمساهمة في خروج هؤلاء الأبرياء إلى الحياة مرة أخرى. إنها أعوام طويلة استطاعت الخزفيات أن تضع نقطة للانطلاق نحو مناداة جديدة وأمل جديد ينتظره كل أهل الكويت.

الحياة... أنا وأنت

يقول الخزاف الكويتي علي العوض إن طرح فكرة العمل الخزفي لابد أن تعبر عن قضية يتبعها نص لمعالجة هذه القضية. النص والعمل الخزفي ليس فقط قطعة مشغولة. إنما هو تعبير عن لا شعور الصانع (الخزاف) الذي وهب يديه لعمل هذا التشكيل الخزفي.

علي العوض شارك بثلاثة أعمال احتوت معالجات فنية لقضايا حياتية برز خلالها عمق التكوين ورموز الموضوع واستطاع أن يمنطق الخامة الفخارية بأشكال تحكي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتتساءل وتطرح وتحاور.

ابتكار العوض في نصوصه الخزفية - على حد قوله - ولّد إشراقات حملت عمق صنعة فنه، وأضاءت بحرفية مكانية وزمان الموضوع. ففي عمله «أنا وأنت» يقول العوض: أردت أن أعبر عن قضية علاقة الرجل بالمرأة فبداخلها تنمو حياتية الأسرة وتزدهر بوجود رموز للحياة، حميمية وهذا ما أردت أن أعبر عنه وأوصله بلغة الخزف.

هكذا عبر علي العوض عن إمكان توظيف الحالة الخزفية في التعبير عن مضامين حية تدور في واقعنا. وامتاز العوض من دون تحيز في إقامة هذا الحوار بصدق، فالخامة مصنوعة بدقة، والألوان جاءت في خدمة معنى الموضوع. وتبدو إضافات العوض من إقامة بعض الأرضيات لخزفياته حالة أراد من خلالها أن يمكن المتلقي من رسم حالة من الشوق الإنساني لرصد حالة النص في خزفياته التي تحمل المعنى بصدق وعذوبة وهدف يخدم جودة نهايات موضوعاته الخزفية التي تزين الحوار مع الآخر من خلال إسقاطات لا تخلو من الإبداع.

المثلث قاعدة للزهو

محسن التيتون رئيس جمعية خزافي البحرين قدم مضمونا خزفيا جديدا. هكذا التيتون كل عام يقدم شكلا يبني من خلاله وجهة نظر تحمل رؤى تشكل حالته في العمل المقدم.

يقول التيتون: هذا العام أشعر بنشوة الفخر لإقامة هذا البينالي الأول لخزافي دول مجلس التعاون. أخيرا أصبح التجمع الفني حقيقيا وما يزيده جمالا أنه على أرض الكويت، وخلال عام اختيارها عاصمة للثقافة العربية.

ومن هذا الشعور الجميل انتقل التيتون ليتحدث عن نظرية المثلث الخزفية قائلا: المثلث قاعدة ارتكاز ينتهي بقمة هرمية. والشكل الهرمي يعني السمو، والافتخار، والزهو بكل ما هو رائع. لذا اخترت هذا النموذج وصغت منه أشكالا مختلفة كلها تؤدي إلى معنى راسخ هو التفوق.

المثلث قاعدة وارتكاز وأضلاع وقمة. وخلال كل هذه المعاني شكل التيتون بناءه الخزفي انطلاقا من مكانية تحمل قاعدة ذات أطراف. وانتقل بعبق الخزف المعتق ليوصل هذه الفرضية الجمالية إلى القمة. واستطاع التيتون في بناء شكله الهندسي المحور المنمق أن يضع في بعض أشكال المثلث تجويفات وحالات تصب في النهاية كأن الشكل هو الإنسان الباحث عن التفوق. إبداع التيتون ليس وليد اللحظة ولكن مع عمق وطول تجربته في اختيار موضوعاته وتأثيراته الفنية استطاع إقامة هذه النظرية الخزفية التي تشكل حالة من التفوق الخزفي البحريني. وتبقى انفرادية التيتون عبر أشكاله الموضوعية الخزفية هي محل تفوقه الفني في إيجاد محور خزفي مبدع.

> ”اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١، جعل من بينالي الكويت الأول للخزف أكثر حضوراً وتألقاً“

جداريات تراثية

جداريات مهدي البناي كانت هي الأكثر استحواذا على مساحة العرض. البناي اختار لغة التراث كتعبير عن موضوعه الخزفي. يقول البناي: ثلاث جداريات: الخضرة والماء والوجه الحسن، أردت من خلالها أن أعبر عن لون من ألوان التراث البحريني خاصة والخليجي عامة.

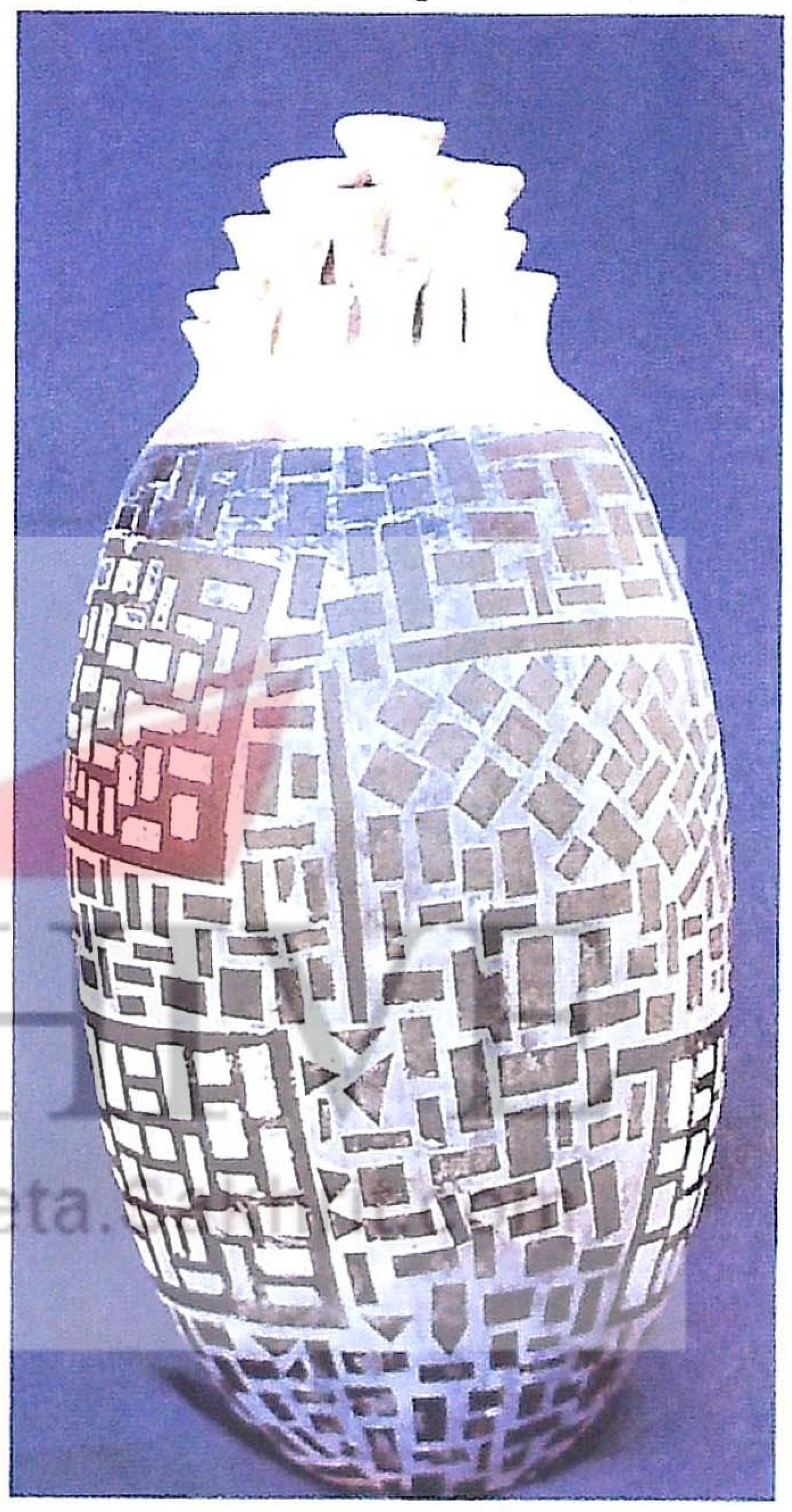
الخضرة هي اللون الأخضر الجميل الذي شاهدناه منذ قديم الزمان، فالظلال تحمل الهدوء والسكينة.

أما الماء فهو رمز من رموز حياتنا الخليجية، فكل دول الخليج تقريبا تنظر حدودها ناحية البحر واللون الأزرق لون الماء والسماء، ونحن كبشر نعيش في المنطقة الوسطى. أما الوجه الحسن فهو تعبير عن الحياة بكل أسرارها وجمالياتها وآلامها. الجداريات الثلاث تحمل هذا المعنى العميق لجزء من تراثيات وأدبيات حياتنا.

إلى جانب أعمال دولة البحرين المشاركة والتي أخذت طابع التراث والنظرية الفنية الخزفية في بناء مفردات جديدة. حملت أعمال المملكة العربية السعودية نماذج عبرت عن الزمان الجميل واتصاله بالحاضر المعاصر في مجموع سبعة أعمال خزفية لسامي عبدالله و د. محمد حسين الضويحي الذي تميزت أعماله بحركة النصب والفراغ المصغر وأعمال خزفية سلسة طغت عليها روح البساطة اللونية وجمالية الموضوع القادم من عمق التاريخ. وقدمت إلهام جان تكنيكا جديدا حيث يبدو العمل الخزفي داخل لوحة. ومن أبرز ما قدمت لوحة «بيت جدتي» عائدة إلى سنوات ماضية شكلت خلالها هذا العمق المعماري داخل عمل خزفي تجلت خلاله ألوان العمارة الكلاسيكية القديمة.

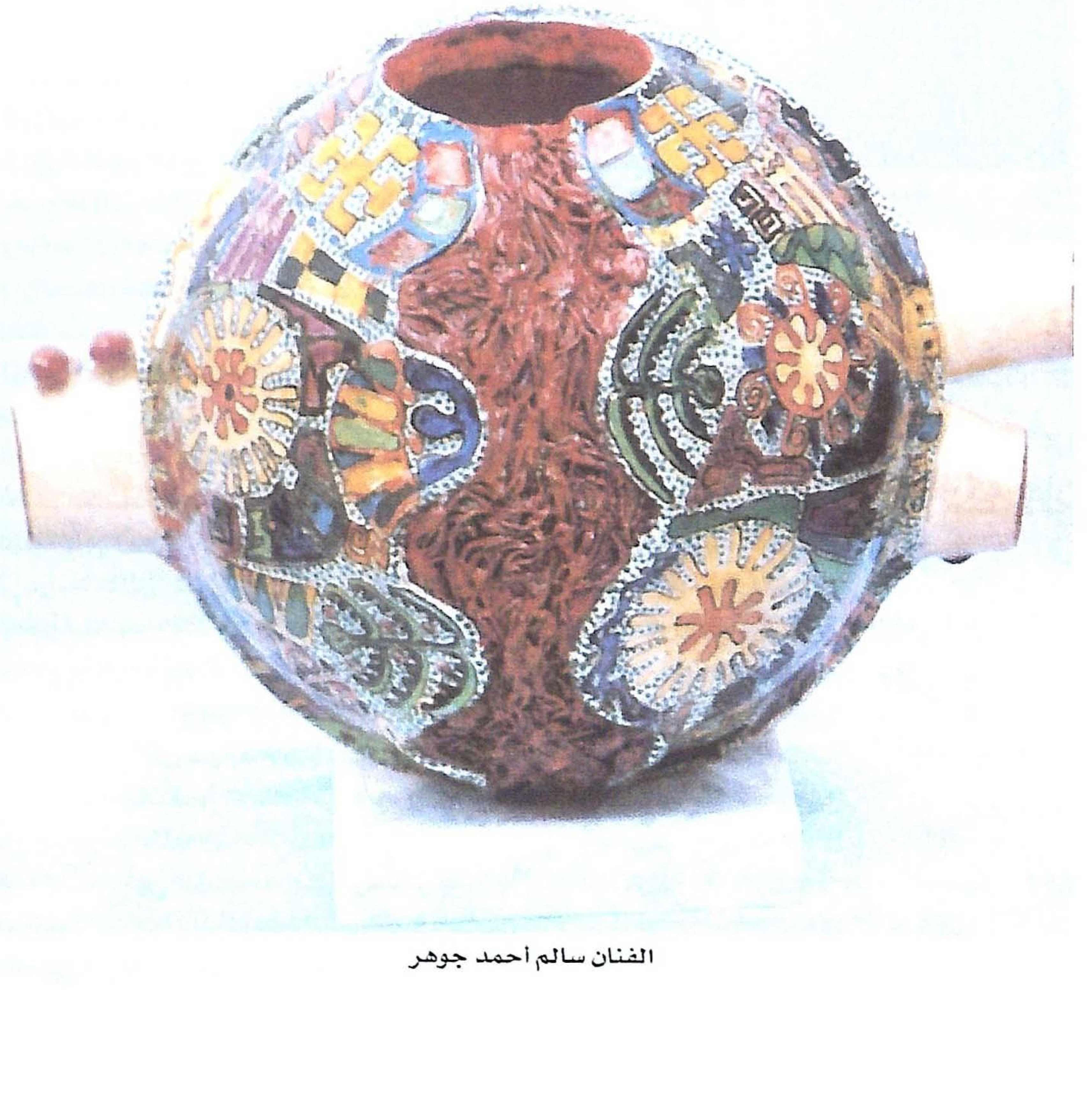
ومن دولة قطر برزت أعمال عيسى ماجد الشاهين حاملة أطرا نموذجية لفنون الخزف. وتجلت في أعمال أحمد يوسف الحداد (قطر) كتابات خطية مميزة وبرع في نسج لغة من الفسيفساء على أحد أعماله والتي أعطاها طابع التمييز.

إلى جانب أعمال منيرة أحمد المير المشاركة أيضا من دولة قطر والتي شكلت بخطوط عميقة أحد أعمالها، واتخذت من العمل الخزفي الآخر نموذجا لإطار «صورة» مدخلة بعض تصورات الأساطير القديمة في ثنايا العمل


الفنان أحمد يوسف الحداد

الفنان علي العوض

الفنان محسن التيتوني


الفنان سالم أحمد جوهر

ARCHIVE http://Archivebeta.

الفنانة سعاد العبدالله

الفنان عباس مالك

الخزفي الثاني الذي شاركت به.

دولة الإمارات العربية المتحدة شاركت بسبعة أعمال تصدرتها أعمال الفنان محمد يوسف علي عضو لجنة التحكيم وضيف الشرف الثاني في البينالي. قدم الفنان محمد يوسف علي لوحة خزفية مميزة صورت الحياة البحرية بموتيفات حملت اللون الأبيض لون شراع المراكب واللون الأزرق على أنحاء اللوحة الخزفية، فضلا عن أن العمل ممكن أن يفسر على أنه حالة من مجموع «نصب» قصد بها شكل من أشكال الإيحاء الفني لمعنى يدور في عدة اتجاهات يستطيع المتلقي إدراكها على حسب ما يشاء. وتميزت أعمال سالم أحمد جوهر بروح اللون العميق المسيطر على أعماله، والذي أضفى لونا آخر من ألوان التأمل النظري، على الرغم من أنه استقى في عمله الثاني اللون القديم الآتي من حضارات الهند، لكن التفسيرات المرسومة على العمل جعلته عربيا خليجيا.

رؤية خليجية

تدلنا حالة المشاهدات على ثراء التجربة الخزفية الخليجية. وعلى الرغم من قصر عمر تجربة بعض الدول المشاركة فإن هناك خطا يجمع خزافي دول الخليج العربي ويوضح مدى ثراء الحالة الخزفية. وتطور هذه التجربة يعود إلى أسباب متنوعة أهمها متابعة التجارب الخارجية والاستفادة منها، ووجود التخيل الواعي لدى الفنانين المشاركين وهو ما يعكس جماليات البيئة الخليجية والتراث الممتد عبر تاريخ طويل لهذه البقعة من الأرض داخل حدود العالم المتسعة، فضلا عن اتساع دوائر المعرفية الفنية ورؤية تجارب أخرى عربية وعالمية ساهمت في دراسة بعض المشاركين في الغرب والشرق. إذن التجربة تشهد حالة من التفوق الإنساني الفني بإبداع أنامل أصيلة شكلتها حياة الفطرة ونموذج المعاصرة وتراث أجداد قدموا الأفضل للجيل التالي الذي أتى من بعدهم فوجد الطريق أسهل. وهكذا استمد الأبناء من الآباء والأجداد روح المثابرة وحفلوا بهذه الجماليات والتعبيرات والمشاهدات التي كونت هذا الكم الإنساني المقدم في البينالي الأول للخزف، والذي جمع تجارب الآخرين في تجربة شاملة احتوت سبعة وسبعين عملا من الكويت، والمملكة العربية السعودية، ودولة البحرين، إلى جانب أعمال مشاركة بصفة شرفية. ونستطيع أن نقول في نهاية هذا العرض المشفع بأقوال للفنانين المشاركين وتحليلات لمحتويات الأعمال. إن نهضة الخزف التي قدمت استطاعت أن تقدم مسارات إبداعات الخزف في منطقة الخليج خلال الأعوام الخمسة الأخيرة، واستطاعت أن تضع علامات مضيئة لمستقبل مشرق وحافل بفنون وأعمال خزفية قادمة ونابعة من أعماق الواقع والحياة والتراث والتاريخ.

الفنان نادرة عبدالله حداد

الفنانة ياسمين الغربللي

> رغم قصر عمر التجربة في بعض الدول المشاركة، فإن هناك خطاً يجمع خزافي دول الخليج العربي بما يعكسه من جماليات البيئة الخليجية والتراث الممتد عبر تاريخ طويل لهذه البقعة من الأرض

ضم البينالي ٧٧ عملا خزفيا تمثل: (عدد ٣ أعمال خزفية لضيف الشرف الدكتور محيي الدين حسين قومسير بينالي القاهرة الدولي للخزف من جمهورية مصر العربية، ٤ أعمال خزفية لضيف الشرف الفنان محمد يوسف رئيس جمعية الإمارات للفنون التشكيلية بدولة الإمارات العربية المتحدة. كما ضمن أجنحة المعرض كل من دولة الإمارات العربية المتحدة ٧ أعمال خزفية، دولة البحرين ٦ أعمال خزفية، المملكة العربية السعودية ١٢ عملا خزفيا، دولة قطر ١٠ أعمال خزفية، دولة الكويت ٣٩ عملا خزفيا) ◆

وقد اجتمعت وقررت لجنة التحكيم المشكلة من الدكتور محيي الدين حسين، الفنان محمد يوسف، والفنان علي نعمان جوائز البينالي على النحو التالي:

أولا - الجائزة الأولى:

منحت الجائزة الأولى وهي مكافأة مالية ١٠٠٠ دولار + مجسم إلى:

- الفنانة جميلة جوهر (دولة الكويت)

ثانيا - الجائزة الثانية:

منحت ثلاث جوائز متساوية (مكافأة مالية ٧٥٠ دولارا + مجسم) إلى كل من:

- الفنان علي العوض (دولة الكويت)
- الفنان مهدي البناي (دولة البحرين)
- الفنان فواز الدويش (دولة الكويت)

ثالثا - الجائزة الثالثة:

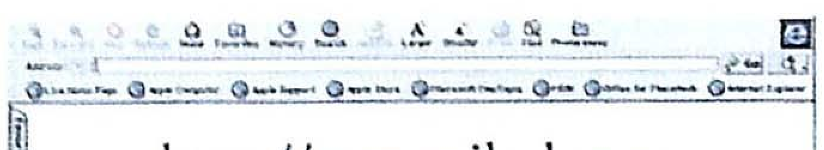
منحت ثلاث جوائز متساوية (مكافأة مالية ٥٠٠ دولار + مجسم) إلى كل من:

- الفنانة منيرة المير (دولة قطر)
- الفنان سالم جوهر (دولة الإمارات العربية المتحدة)
- الفنان عيسى محمد (دولة الكويت)

رابعا - جائزة لجنة التحكيم:

منحت جائزة لجنة التحكيم (درع) إلى كل من:

- الفنان: سامي البار (المملكة العربية السعودية)
- الفنان: أحمد الحداد (دولة قطر)
- الفنان: عباس مالك (دولة الكويت)



http://www.silsal.com

صلصال، موقع يعرض مجموعة خزفيات مختلفة يدوية الصنع تستوحي شكلها من خزف الحضارات الإسلامية القديمة في منطقة الشرق الأوسط.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

آثار عنوان معرض «بيكاسو نحاتا» انتقادا نقديا حادا، بما أن المعرض قد اجتذب بؤرة الاهتمام كأبرز حدث تشكيلي في نهاية العام ٢٠٠٠. فقد افترش هذا الجدل النقدي مساحة الأشهر الأخيرة، واستمر بعدها حتى اليوم.

كانت فرصة للعودة إلى ذاكرة توحيد الفنون، وبعثها في تيارات ما بعد الحداثة خاصة التي تناسلت من تدمير بيكاسو للحدود بين أنواع الفنون وتصانيف التيارات. حتى بدت غرائز أعماله الفنية كأنها بوتقة تعبيرية تجتمع في ساحتها نشاطات الحواس الخمس.

رأى المنتقدون في صيغة العنوان وتخصيصه بالنحت تناقضا ليس فقط مع الخصائص الشمولية لتجربة بيكاسو وإنما - وهو الأهم - مع سياق تيارات القرن العشرين، ذلك أن خصوبة تجربته تشفّ على مرآة هذا السياق الفني العام، وهو ما يفسر انتخابه ممثلا عن فناني التشكيل في القرن الأخير من الألفية الثانية، والمعرض الاستعادي المذكور ما هو إلا تجسيد لهذا الانتخاب الرمزي الذي أقر بمصداقيته الجميع.

باريس - د. أسعد عرابي

ثريا البقصمي - الكويت - ثلاثية الملاك بارقان بثلاث قطع - وتقنيات مختلطة - مستعارة من تصاميم الخزائن والمرايا الشعبية

انطلاقا من توليفات معرض «بيكاسو نحاتا»

تزاوج أنواع الفنون في نزعة ما بعد الحداثة

تستعيد صيغة العنوان (بهدف الإيحاء المفتعل بالجدة والإثارة) التقسيم الحاد بين أنواع التشكيل، وهو ما اعتبر بائدا بعد أن نسقته تقاليد بيكاسو نفسها وما بعده، بدليل أن معرض بيكاسو النظير والسابق الذي أقيم في «القصر الصغير» العام ١٩٦٦وكان أكثر من ثلثيه يشتمل على قطع نحتية لم يتجزأ ويدعي المشرفون عليه بأنه خاص بالنحت. وكذلك هو شأن معارض السيراميك الشهيرة لفناننا لم تجتزئ صفة مصمم سيراميك عن شموليته التشكيلية. وذلك على الرغم من أن الفنان تفرغ في أواخر إقامته في الجنوب الفرنسي (في محترفات ڤالوريز) للعمل في السيراميك. وأكثر من ذلك فإن بعض النماذج المعروضة تعود إلى هذه المساحة (خاصة موضوعات طائر الحمام من السيراميك) يمعن إذن المشرفون على المعرض في خطأ إنسابها إلى النحت.

إن دعوى استثنائية النحت في المعرض تعتمد على خطأ مبدئي هو اعتبار بيكاسو مصورا، ولكن بيكاسو هو هذا «الكل». لم يقارن أحد قبل ذلك بين أنواع مواده ليعتبرها صفة أحادية، لم يطرح أحد سابقا تفوق أشهر لوحاته «الجورنيكا» على تمثال «الرجل والخروف». ذلك أن قدرة عقائده النظرية على الاستمرار تقع في كسره للحدود بين الأنواع التعبيرية، وإذا غلبت - لدى العامة - صفة «مصور» على «النحات» بالنسبة إليه فهذه الصفة تشتمل على الكثير من التورية التعميمية. هي مثل تعبير «لوحة الفن المعاصر» إشارة إلى شتى ميادينه التشكيلية.

لم يكن بإمكانه أن يكون مصورا لو لم يتملك موهبة النحت، فقد اختص - مثل زميله براك - «بالمدرسة التكعيبية» وبترسيخ عمارة الأشكال وهو ما يفسر إهماله للبعد اللوني (الذي كان يشكل منافسة صريحة من غريمه النبيل هنري ماتيس).

ترجع تعددية استخدام شتى أنواع المواد والملصقات والأنسجة والخامات والتقنيات والأدوات إلى ثوابت الفكر النظري «التكعيبي» الذي انخرط فيه بيكاسو، وهو الفكر الذي يعتبر النشاط التشكيلي استعادة جذرية لكثافة مادة الواقع الملموس المرئي والمحسوس فيزيائيا، وذلك بمعزل عن الحياة الداخلية للفنان. وهو ما قاده إلى عكس هذه الجدلية «السيزانية»: إلى تمجيد شيئية «العنصر الاستهلاكي» (L'objet)، وهو ما يفسر تفكيكه (التحليلي والتركيبي) للطبيعة الصامتة والآلات الموسيقية (خاصة الجيتار).

إن ممارسة بيكاسو لتجربة «الوجود والعدم»، (البناء والتدمير) في الأشكال تشبه التحول الدائم من الأطروحة إلى عكسها ومن الشك إلى اليقين. تشبه حالة تصميمه لشعار «الحمامة» رمزا للحزب الشيوعي الفرنسي. لم تلزمه أبدا - في اجتياحاته التعبيرية - بالخط الماركسي. لعل أعظم ما أضافه بيكاسو من آلية في التشكيل هو المغامرة الأحادية في الأشكال والتي تعتمد على تداعي الإملاءات الحدسية، والشك المطلق بكل ما هو سبق إصرار وترصد في الموضوعات: يبتدئ من هيئة الكرسي لينتهي إلى دلالة الثور، ملتزما بما تقترحه نتائج تدميره للشكل السابق، أما اللاحق فيقود غريزيا إلى ما يليه. وما التوقف عند محطة من هذه المراجعات إلا اختيار ذاتي يسمح للمتفرج بتقمص حالات الصيرورة المشار إلى سياقها. تثبت هذه الملاحظة قوة موقع الشكل من الفراغ والتي تتفوق في حتميتها على العناية بهيئة الشكل نفسه. تربط هذه الآلية اليد والفرشاة مباشرة بجهاز «الحدس» بحيث تمنح فرصة لتلمس خصائص الفراغ من خلال مواقع الأشياء والعناصر.

عثرنا في المعرض على أداءات تفلت من أي تقسيم أو تصنيف نقدي، على غرار الحفر بأدوات حادة على سطوح إسمنتية، أو قص رقائق من المعدن أو الكرتون بطريقة ملتبسة تضعنا بين هيئة المسطّح وهيئة المحجّم، كما أن احتكاكه مع فنون النار (خاصة السيراميك) اصطنع في تجربته تداخلا توليفيا بين مسطح اللوحة والنحت الفراغي.

> «لم يكن بإمكانه أن يكون مصورا لو لم يتملك موهبة النحت. فقد اختص بالمدرسة التكعيبية وبترسيخ عمارة الأشكال وهو ما يفسر إهماله للبعد اللوني، الذي كان ينافسه فيه غريمه النبيل هنري ماتيس»

ابتدأ خروج بيكاسو من إطار تقاليد «لوحة الحامل» (ومن التقاسيم النوعية لها) من اقتراحه المتحمس في أكثر من مناسبة: باستبدال مصطلح رسام ومصور وحفار ونحات ومصمم سيراميك بمصطلح شمولي يعانقها جميعها ويعتق تعبيرية الفنان من السجون النقدية وهو مصطلح «تشكيلي».

كان ينجز في الفترة نفسها طقوسا مشهدية (Performance) مباشرة وتلقائية في حضور الجمهور، وذلك من خلال الحركات التوقيعية المتعارضة لسلك معدني فوسفوري يتلوى بعصبية على أرضية قاتمة مترجما سلوك بيكاسو التجريدي.

تبدو بعض الأعمال الشطحية أشد مخالفة لمبدأ تقسيم الفنون - خاصة ما يرتبط منها بإعادة تخييل العناصر الجاهزة، على غرار تحويله سرج الدراجة ومقودها إلى رأس ثور، أو استخدام دمية هيكل السيارة التي يلعب بها الصغار إلى رأس غوريللا بعد صبّها بالبرونز، ولا شك في أن هذه الآلية الجديدة من التعامل مع العالم كموضوع مقابل للذات قد أدت إلى نزعة «الواقعية الجديدة» التي قادها الناقد بيير ريستاني في بداية الستينيات وكان بينها تلميذا بيكاسو وهما سيزار، وآرمان.. لا تقف هذه الآلية عند حدود إعادة قراءة مكنونات العناصر اليومية وإنما تفتح الحدود أيضا بين مادة الواقع ومساحة التحليل في العمل التشكيلي.

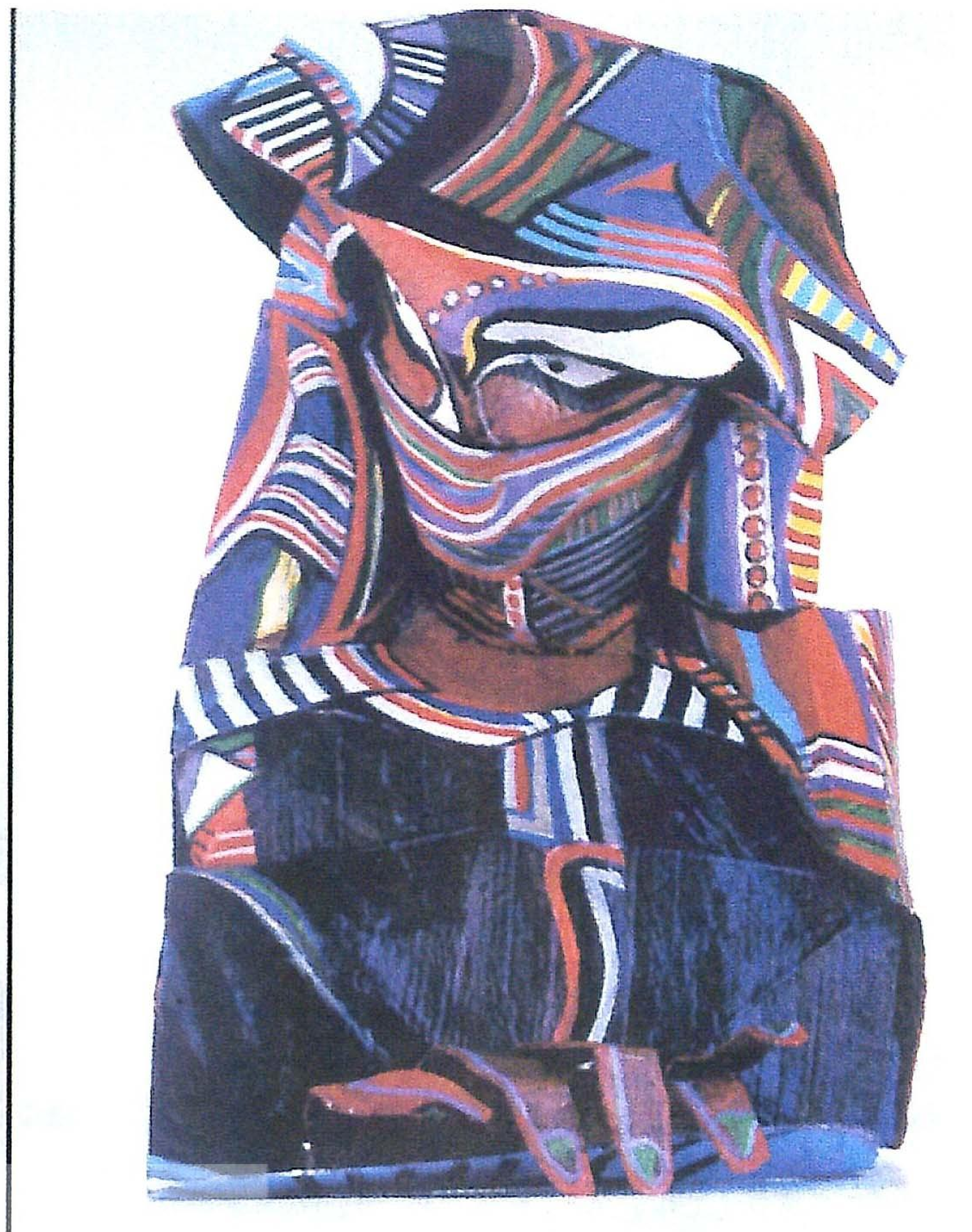
إن مقارعة بيكاسو لنمطية التقسيم التقليدي في تاريخ الفن، قادته (في بعض مغامراته) إلى التخلي عن عصبية الفنانين تجاه بصماتهم الذاتية، وذلك بعدم تمسكه بأي خصائص أسلوبية. يعانق المعرض تجريداته الفراغية من الأسلاك المعدنية المهندسة، إلى جانب الرؤوس البرونزية المصبوبة مباشرة عن الواقع، على غرار رؤوس المتوفين من البشر والثيران.

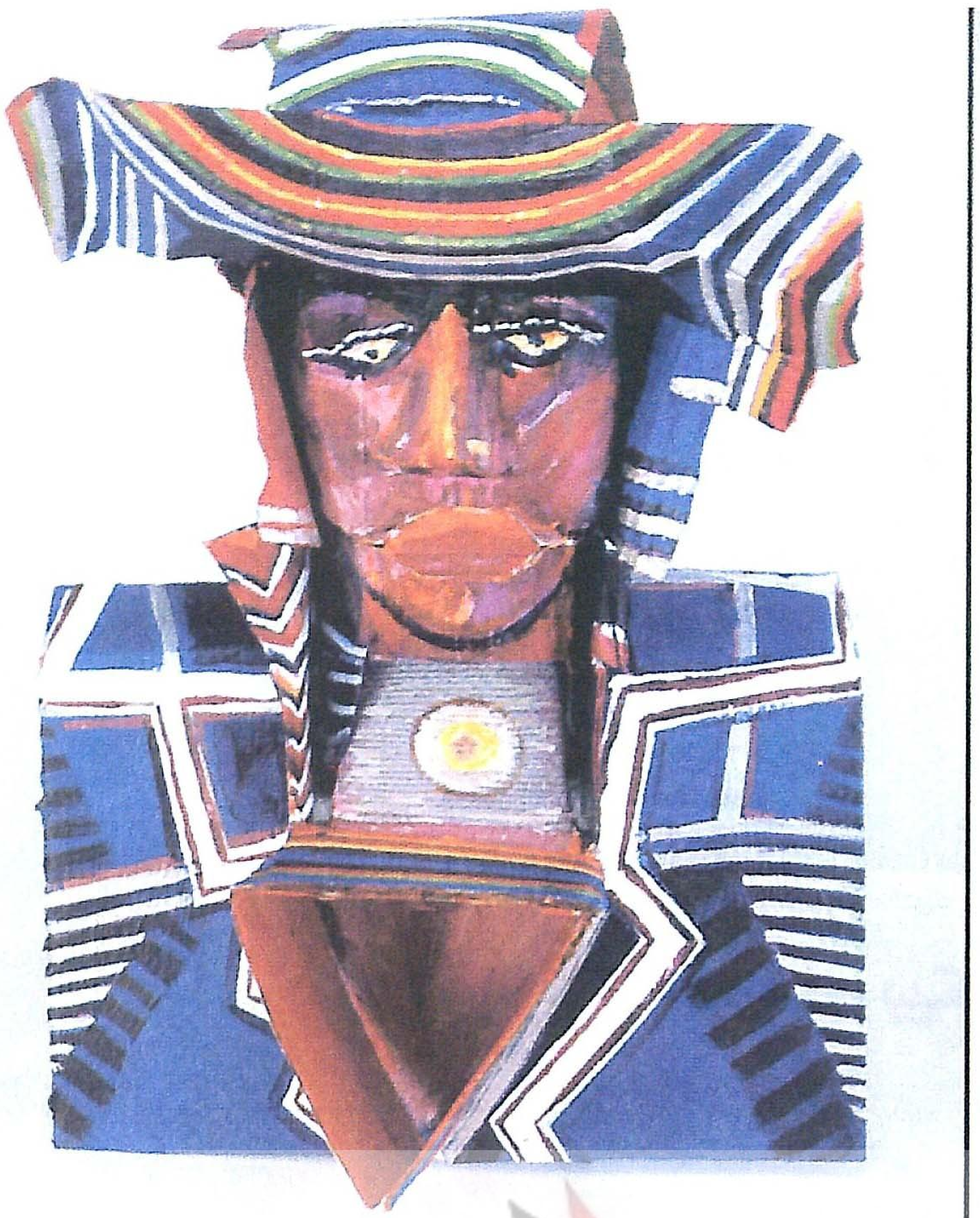
تقفز هذيانات وأشواق بيكاسو أبعد من ذلك مهاجرة من التعبير البصري إلى الإيحاء الصوتي، مستعيدا الخامات السحرية الصائتة المستخدمة في الأقنعة الأفريقية، توحي مثلها بخشخشات تطيّرية تبثها خامة القش وطقطقة المسامير المفروسة في أوشام الوجه، يستخدم مثلهم الأجساد التي تختلط بأوتار الآلات الموسيقية، وكثيرا ما تقود حساسيته التدميرية هذه الآلات إلى تشظي هيئتها، ينقلب الجيتار والفيولونسيل أو الكمان إلى مشهد صوتي - بصري باستعراض تباينات الكثافات والإيحاءات الصوتية.

أما تصاميمه لمشاهد رقص الباليه وديكوراته وأزيائه، فكانت تكشف ذلك التحالف العميق بين نواظمه التشكيلية ونواظم سترافنسكي واريك ساتي الموسيقية وايقاعات نصوص جاك كوكتو وسواهم.

يمثل بيكاسو وتجاربه التوليفية نكوصا أصيلا إلى ذاكرة هذا التراشح السيميائي الغامض الذي كان يسيطر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com





شادية عالم - المملكة العربية السعودية - اقنعة من ورق مقوى وألوان اكريليك ارتفاع ٢٩ سم توليف بين التصوير والنحت، العمارة ومسرح الظل - ١٩٩٨

على ذاكرة التعبير الفني، تغور أصوله حتى العصور الوسطى حيث كان هاجس التحول من المادة إلى الروح ومن المعادن الخسيسة إلى الثمينة مسيطرا، كانت الفنون تتحلق حول العمارة، فلا نعرف هل آلة الأورغ عمارة أم أصداء صوتية تتخلل الحنيات والأعشاش الحجرية؟

تبدو الحواس الخمس كأنها أذرع إبداعية متحالفة متراشحة التماوج مثلها مثل أذرع الراقصة الهندية شيفا، مؤدية نواظم الرقص والرسم والأداء المشهدي والإيمائي والموسيقى وغماميات البخور والعطور نفسها، وذلك وفق نوتة كونية تنقلب فيها أنواع الفنون إلى نظائر وتوائم كما تتوحد الصورة في المرآة.

لم يحتكر بيكاسو بعث هذه الروح التوحيدية في الفنون، فقد كانت توليفاته ثمرة صريحة بعد تجارب متراكمة في الفن المعاصر (بداية القرن العشرين)، وما أن ورث بيكاسو نكوصاته التوليفية هذه حتى بدت كواحدة من أهم الخصائص الروحية لفنون «ما بعد الحداثة». لعله من المثير العودة إلى ذاكرة هذا البعث السيميائي قبل متابعة استمرارها ما بعد الحداثة.

يمكننا الآن أن نتخيل حجم الخطيئة التي وقع فيها عنوان المعرض، وكم كان النقاد المعترضون محقين، قد تكون دعوى المشرفين على المعرض أن العنوان كان موجها للعامة، يحتوي على ما يحتويه من مجاملة لما يعرفه الجمهور العريض أكثر مما يدعوه للغوص في عكس بداهاته، وخاصة أن المعرض المشار إليه كان بمنزلة إعادة «مركز بومبيدو» بعد ثلاث سنوات من الإغلاق بسبب الصيانة، ولكنه كان عنوانا سياحيا، وليس نخبويا، وهو ما يتناقض مع أصالة مادة العرض.

دعونا نستعرض تاريخ تلاقح الفنون وتراشحها وعقد الزيجات بين اختلافاتها التعبيرية منذ ما قبل التاريخ وحتى ما بعد الحداثة، فهو عريق مثل غريزة التواصل واللقاح والتعاضد بين وظائف الحواس، وكلما ازدادت تدريبات هذه الحواس رقت رهافة إبداعية، ورقت بالتالي فواصل فعالياتها النوعية.

• الصبوة التوليفية بين الانطباعية والباوهاوس:

ولد التعبير الفني الغريزي مشرع المنافذ والأبواب على أنواعه وأصنافه الصوتية - البصرية فحين ننصت إلى تبصيمات الأيدي التي وقع بّها فنان جداريات كهوف ما قبل التاريخ نسمع هاجس الصرخة الوجودية الأولى. عثر على تبصيمة اليد نفسها في بقايا هيروشيما إثر القيامة الذرية فيها، فكانت سجلا لذلك الصوت الجهنمي الذي يخرق عتبة الرعب. فالإنسان لا يسمع الأصوات الخافتة جدا ولا المرتفعة جدا، ولكنه يسمع ما بعد هاتين العتبتين بعينه - يصيخ السمع لما تجود به الأشكال والألوان والتحزيزات السحرية من ضجيج غامض. رأينا كيف استخرجهما بيكاسو من الشحنات السحرية الكامنة في طلسم الوجه والقناع والآلة الموسيقية التي تتقمص الجسد الحي.

ابتدأ الرسم والغناء من تطابقهما مع هذا الكمون السحري والميثولوجي والطقوس الروحية. اندمجت منذ البداية غرائز الألوان والأصوات في نواظم الطبيعة، لذا تبدو كأنها مستخرجة من نوطة الكون ونبضها الفلكي المجهري المستديم. سنرى كيف استعاد محمد القاسمي هذا الاتحاد التوليفي مع مادة الوجود وبركانه وفلزاته الصباغية المستخرجة من النشاط الطبيعي كالحت وسيولة البركان. تندرج تجربته ضمن التيار الذي يستعيد في فيض المادة وتفاعلاتها الصدفوية أحداث العناصر الأولى في الكون مثل البخار والماء والسيل البركاني والعواصف المحيطية.

نعثر لدى بعض الفنانين على تراشح أكيد بين صخب الصباغة المائية أو السائلة ودفقاتها المتسارعة، على النواظم الباطنة نفسها التي تقود رذاذ الشلال والأنهار والموج والانعكاس الضوئي، لنتذكر رسمة «الموجة» الشهيرة في الاستامب الياباني التي ابتدعها هيكوساي، لا ندري هل تمثل موجة حدثت أم أنها تستعيد ببنائها الخطي سلوكه ورذاذه وعنفوانه، ثم دعونا نتأمل حرائق الفنان تورنير البحرية، تماد تفاعلات الفرشاة تعيد مجسما مصغرا عن هذا الحدث الذي تتلاقح فيه مادة النار بالماء، دعونا ننصت إلى إيقاعات الغابات العذراء في موسيقى سبليوس (خاصة السيمفونية الثالثة) نكاد نرى دبيب الهوام خلف الأشجار والغسق والفجر يتفتقان عن الخصائص التعبيرية نفسها التي يملكها المكان الفلندي الأم.

أحببت بهذه التداعيات أن أحيل إلى نواظم الطبيعة في وحدة الفنون السمعية البصرية، فالمرجع التوحيدي هو ضوابط الكون وفيزياؤه «الشعثية» بالمعنى المعاصر. تصدر شتى أنواعها عن هذا الكل الأم، وتتناسخ بالتالي من الرحم نفسه الذي لا يفرق بين الحواس.

ابتدأ مع «عصر النهضة» تقسيم مالا يقبل القسمة من الفنون، وازدادت هذه الفروق تخصصا مع العصور الكلاسيكية المحدثة والأكاديمية والنمطية والباروك، في أوروبا، حتى أصبحنا نسمع بمصور مائي وآخر زيتي أو مصمم ميداليات ومفروشات أو سجاجيد وديكورات، وانفصل الرسم الصناعي عن المعماري عن الميكانيكي والمعلوماتي، ثم أصبح هناك مهندس ديكور (عمارة داخلية أو مزخرف) ومصمم كرافيكي أو اتصالات، ومازالت البينالات تقسم الفنون وفق هذا المنظور برغم دعواها الحداثية، حتى أصبح لكل واحد من هذه الفنون بينالي خاص، ففصل الرسم عن التصوير، والنحت عن السيراميك، ولم نعد ندري أين تقع الإنشاءات الفراغية التي غلبت على العروض. تعتبر مرة نحتا وأخرى تصويرا متطورا.

يحضرني ما حصل لمصور لبناني معروف ومقيم في باريس هو جورج ندرة، فقد عرضت إدارة «صالون مونروج» (المختصة بفنون ما بعد الحداثة) مؤخرا، واحدا من هياكله الإنشائية في قسم النحت، وعندما جادل المسؤولة أخبرته بأنه لا يمكن وضع هذا الإنشاء في مساحة التصوير لأنه محجّم يتعثر في مثل هذه الالتباسات، فالمشرفون على إدارة عروض فنون ما بعد الحداثة أنفسهم، يقعون في الخطأ نفسه عند تخصيص معرض بيكاسو بالنحت.

لقد آن الأوان أن نقبل ببعث وحدة الفنون في تيارات ما بعد الحداثة، ومن الخطيئة قياس هذه التيارات بمقياس لوحة القرن الماضي.

إن الرغبة في الانعتاق من إسار اللوحة ذات البعدين تتلازم مع صبوة النفاذ والتراشح بين مصنفات تاريخ الفن، فقد نبش الفن المعاصر هذه الغريزة التوحيدية بنوع من العودة الحنون إلى بداية البداية، يتراوح هذا النكوص بين حركة الانطباعية الفرنسية في نهاية القرن السابق ومدرسة «الباوهاوس» الألمانية التي تأسست قبل الحرب العالمية الأولى وأغلقها النازيون قبل الحرب العالمية الثانية.

تمثل الأولى توحدا ملموسا بين نقاط «الانطباعية» التي صبغت بفكرها الصيروراتي الإبداعات الأربعة: تصوير مونيه، ونحت رودان، وروايات بروست، وموسيقى دوبوسي، يجتمع هؤلاء حول هاجس تجوال الذاكرة الضوئية وديمومتها الزمانية، تتحالف أبخرة «محطات القطار» (مونيه) مع سيولة الضوء على جسد «المفكر» (رودان) مع إيقاعات «الزمن الضائع» (بروست)، وتقطعات غماميات ألحان «البحر» (دوبوسي)، تتعمد جميعها بالسيولة اللونية نفسها والذاكرة المنسحبة مع الشعاع والانعكاس.

إن مساحة التراشح تتجاوز هذه الأنواع الفنية إلى الفلسفة والعلوم في عصر، طبع كل مناحيه بفكرة «التطور» والتحول من داروين إلى لامارك فأينشتاين، وهو ما يفسر استيحاء مبادىء «الانطباعية» اللونية وقانون التزامن من الكتاب الفيزيائي الذي ألفه شيفرول لتصميم السجاد، وقد خلفت «الانطباعية» نوافذ مفتوحة بين أصقاع أشد تنائيا تتجول من الإبداعات الفيزيائية إلى الفنية إلى علم الأجناس

„

«لعل أشد اتجاهات ما بعد الحداثة اقترابا من تراث المعاصرة في التشكيل العربي هو «التعبيرية المحدثة»، فقد صبت في تشخيصاتها أنماط التعبيرات البكر التي تتجاوز مساحة بيكاسو وساورا وبيكون»

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبيولوجية.

يكاد التطابق بين مفهوم «الديمومة» لدى الفيلسوف هنري برغسون واستدعاءات الذاكرة اللونية لدى الفنان بيير بونارد يصل إلى حد التوأمية، وحتى ليبدو الاتفاق والتواطؤ وكأن كلمات برغسون ترسم فرشاة بونارد أو أن ما يرسمه بونارد ما هو إلا ترجمة بصرية لمفاهيم برغسون حول الديمومة.

أما إدغار ديغاس وهو من فريق المصورين الانطباعيين الأوائل فقد خسر بصره بعد أن أصبح طاعنا في السن فتوقف عن التصوير وأخذ يعالج موضوعات الراقصات والأحصنة بالنحت اللمسي، في هذا التحول الغامض أنجب ديغاس أعظم أعماله وأشدها رهافة، مثله مثل بيتهوفن الذي كتب أبرز سيمفونياته «القدر» أو «التاسعة» بعد أن فقد السمع نهائيا، ولكنه لم يفقد القدرة على رؤية الصوت في النوتة التي كان يكتبها، إن تحوله من صخب آلة البيانو التي درج على التأليف بها والاقتصار على النوتة البصرية تحيلنا من جديد إلى تلك المساحة البرزخية التي طالما أهملها النقد وهي وحدة المبدعات التي تستخرج من المنهل والرحم الإبداعي الوجداني نفسه وبمعزل عن النوع والحاسة.

أما «مدرسة الباوهاوس» فكان تأسيسها استجابة إلى شمولية المهندس المعماري غروبيوس الذي جمع فيها شتى الفنون والصناعات حول العمارة والتنظيم المدني.

برز فيها مدرسون مصورون وموسيقيون في آن على رأسهم، بول كلي الذي كان يدعو دوما إلى الإنصات إلى اللون عن طريق العين، ومصورون مسرحيون مثل شلايمر الذي كان يصمم العرائس ومطابقات ديكورات الموسيقى المشهدية، وقد أدت التجارب التوليفية لهؤلاء إلى ثمرات فن «الوهم البصري» في مدرسة بودابست «للباوهاوس» وأصبح التراشح على أشده بين هندسات هربان برامج فازاريللي، مع موسيقى بيلا بارتوك واكسيناغيس، ثم بدأت الدعوات الصريحة لموسيقيين توليفيين مثل أريك ساتي ومصورين مثل كوبكا.

لعل أبرز مدرس في الباوهاوس كان التجريدي الأول واسيلي كاندينسكي لاشك في أنه انتهل الكثير من نواظم الموسيقي سترافنسكي، ذاكرا في كتابه المعروف عن الفن المعاصر: «أنه سيأتي يوم، قرُبَ أو بَعُدَ، ستصبح فيه اللوحة مثل الموسيقى، تنوّت وتنجز من قبل فرق من المصورين». وقد حقق فازاريللي نبوءته بعد نصف قرن وأصبح يصمم النوتة الأولى لبرنامج اللوحة ويحققها المنفذون بتأويلات مادية متباعدة دخلت دعوة التوليف بذلك ميدان المعلوماتية، فاستخدمت

«تصاميمه لمشاهد رقص الباليه وديكوراته وأزيائه، كانت تكشف ذلك التحالف العميق بين نواظمه التشكيلية ونواظم سترافنسكي واريك ساتي الموسيقية وإيقاعات نصوص جان كوكتو»

في أداء واقتراح هذه النوتة الأم.

ولاشك في أن اللقاح بين التشكيل والمعلوماتية قد بلغ أشده اليوم مع قوانين «فيزياء الشعث»، ونظام الفراكتال، وجولي وغيرهما من الصيرورات البصرية اللاتماثلية. إن فيزياء «الشعث» نفسها تأسست على المرتسمات البيولوجية التي ناقضت المعادلات الرياضية. وهكذا أصبح من حق العلماء أن يسقطوا المعادلات الرياضية التي تخالف هذه المرتسمات البيولوجية، فالتشكيل أشد إحالة إلى نواظم الطبيعة، وهنا لابد من ذكر اسم الفنان اللبناني نبيل نحاس الذي لا نعرفه جيدا بعد، فقد أخرج التجريد الأمريكي الغنائي من نمطيته ليدخل في مغامرة التضاريس الصباغية المستلهمة من نظام الفراكتال، ولهذا الحديث موقع آخر بسبب تعقيداته.

إذا ما عدنا إلى الزواج بين ما هو حدسي (التشكيل) وما هو رياضي جبري هندسي وجدناه أعرق من «المعلوماتية» و«فيزياء الشعث» لنرجع إلى تجارب الفنان كلود مونيه الانطباعية التي حققت باللوحة واللون المتزامن أن كل لحظة في الطبيعة تملك هوية تعيين لونية، أو بالأحرى لكل زمان مقامه اللوني، مصورا سلسلة من حالات واجهة «كنيسة روان» الشهيرة، وهو ما قاد بعد أكثر من عقدين إلى اختراع فلترات آلة التصوير الضوئي، على اعتبار أنه يكفي أن نغير من اللون المسيطر على اللقطة حتى نحرف زمن الطبيعة. فانزلقت بذلك اللوحة «الوحشية» والصورة الملونة من تعيينات الليل والنهار، والغسق والفجر والفصول الأربعة.

رأينا كيف تتماوج الحدود بين التفاعلات الداخلية في نواظم الطبيعة ومصادفات المادة في اللوحة. لنتأمل علاقة النحت بجيولوجية الحجر والحصى والبازلت، ثم ارتباط خصائص العمارة بمواد البيئة، ثم علاقة العمارة بالموسيقى، لنتذكر تواتر شهيق الكتلة وزفيرها، وعلاقة ذلك بالأصداء الصوتية، و تجهز بعض المساجد في مصر بأوان فخارية صوت الخطيب ولهج المصلين، وتصدّ رجعهم بطريقة ترددية، كذلك فإن بعض المحاريب المقعرة تحمل صوت الخطيب والإمام حتى الصفوف الأخيرة.

يربط بلند الحيدري بين أبواب الشعر وأبواب البيت، بين الشطرين والمصراعين، ويرى أن تشكيلية الحرف (هيئته) تصدر عن موسيقاه، نتذكر في هذا المقام عمق تأثيره التنظيري على حركة «الحروفية» في الفن التشكيلي العربي باعتبارها برزخا متوسطا بين الشكل والكلمة.

في البدء كانت الكلمة والحرف، ثم تداخلت صورتهما بأنفسهما:

لعل لقاح الكلمة المرئية مع أصدائها المقروءة أو المسموعة هو أول ما يحضرنا بخصوص تواشج المبدعات.

صدرت خصائص الحرف ومفاصله المرئية من صوته، لذلك فقد ابتدأت بالنسبة إلينا دون تنقيط أو حركات، محافظا على الحدود الرهيفة بين منطوقه ومجازه، أما الشعر فكان موزونا وفق بحوره المعروفة ومقفى، مشطورا إلى شطرين يفصلهما فراغ صامت، يمتد أحيانا كل أربعة أبيات في الرباعيات، قد تتعدد فواصله كما تتعدد سرعات أدائه وفق طرز الخط وأقلامه ومداته واختزالاته وشطحاته خطابية، كان يوقع البيت على تفعيلات البحور توقيعا نغميا يغور حتى أصداء «الحداثة» والمعلقات، بمعنى أن الحرف والكلمة صدرا عن موسيقاهما.

لا تنفك كلمات المشعور أو المنثور أو الزجل عن مفاصل أنغامهم، سواء في مواطن الإنشاد أو الغناء، الموشح أو المقام، الطقطوقة أو المونولوج، حتى لا ندري من أسبق في صناعته عن الآخر، قد نراجع اللحن نفسه ونغير الكلمات، وقد نثبت مقاطع الكلمات ونغيّر من أدائها اللحني وهكذا، أما غناء «الأوبرا» فيكشف هذا اللقاح بصورة أوضح: إبانة صورة الكلمة من خلال رفيق الأداء الصوتي أو التوقيع أو التنغيم أو المصاحبة «الآلاتية» بحيث يندمج بشكل معقد الانفعال الدلالي بالانفعال التجريدي أو التنزيهي.

جعلت رفعة تقاليد الخط العربي امتدادات الأحرف وإيقاع الفراغ والامتلاء في المقام الأول حتى بلغت في حالات الشطح مبلغا عاليا، من نأي الشكل وعصيان الحرف عن مجاز المعنى، وحتى ليكاد المعنى الباطن يعصى على ظاهر القراءة، فالمضامين ترى وتسمع أكثر مما تُبان على طريقة لسان العرب في القواميس.

لعله ليس من باب المصادفة أن مادة القصب تصنع منها ريشة العزف على الآلات الوترية وقلم الكتابة. استلهم أجدادنا من هيئة القفص الصدري للحمام هيئة صندوق السمع في أبي الآلات الموسيقية: العود، بمعنى أنهم ابتدأوا بشكل الصوت ثم انتبهوا إلى أوتاره.

تماما كمثال رقص الدراويش (المولوية) يبتدىء من الشكل الحلزوني الالتفافي الذي يعكس حركة الأجرام والأفلاك، وينتهي بموسيقى «السماعي» العرفانية، وأكثر من ذلك فالرقص لا يتم أولا في ساحات مثمنة الشكل، وكثيرا ما يصدح «القوالون» في صالات تعشش في زواياها عناصر المقرنص (الحويصلات المفخورة أو الجصية أو الخشبية) من أجل تفخيم وترخيم الصوت، وقد صممت إحدى صالات الاستماع الأصفهانية في القرن الرابع عشر على هيئة الآلة مقرنصات الموسيقية.

يقول بشار بن برد الشاعر الأعمى:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم
والأذن تعشق قبل العين أحيانا
الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

ويقول المتنبي متفاخرا:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

يتنقل شعره بين اللونين الأسود والأبيض وهو الذي قال: «وبضدها تتميز الأشياء» فلولا الشعر الأسود لما عرفنا الشيب الأبيض:

وما قلت من شعر تكاد بيوته
إذا كتبت يبيض من نورها الحبر

وفي آخر:

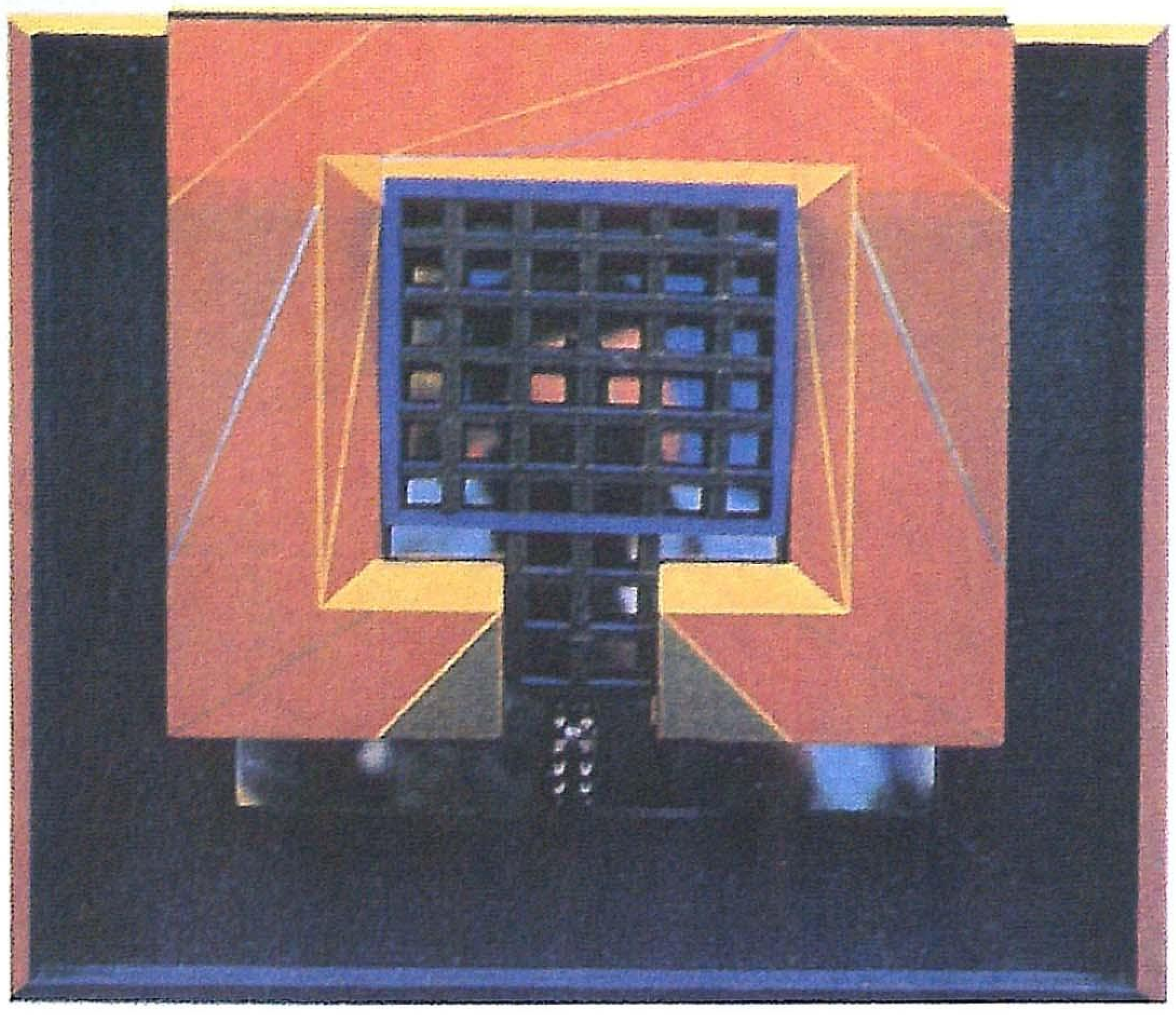
فالليل حين قدمت فيها أبيض
والصبح منذ رحلت عنها أسود

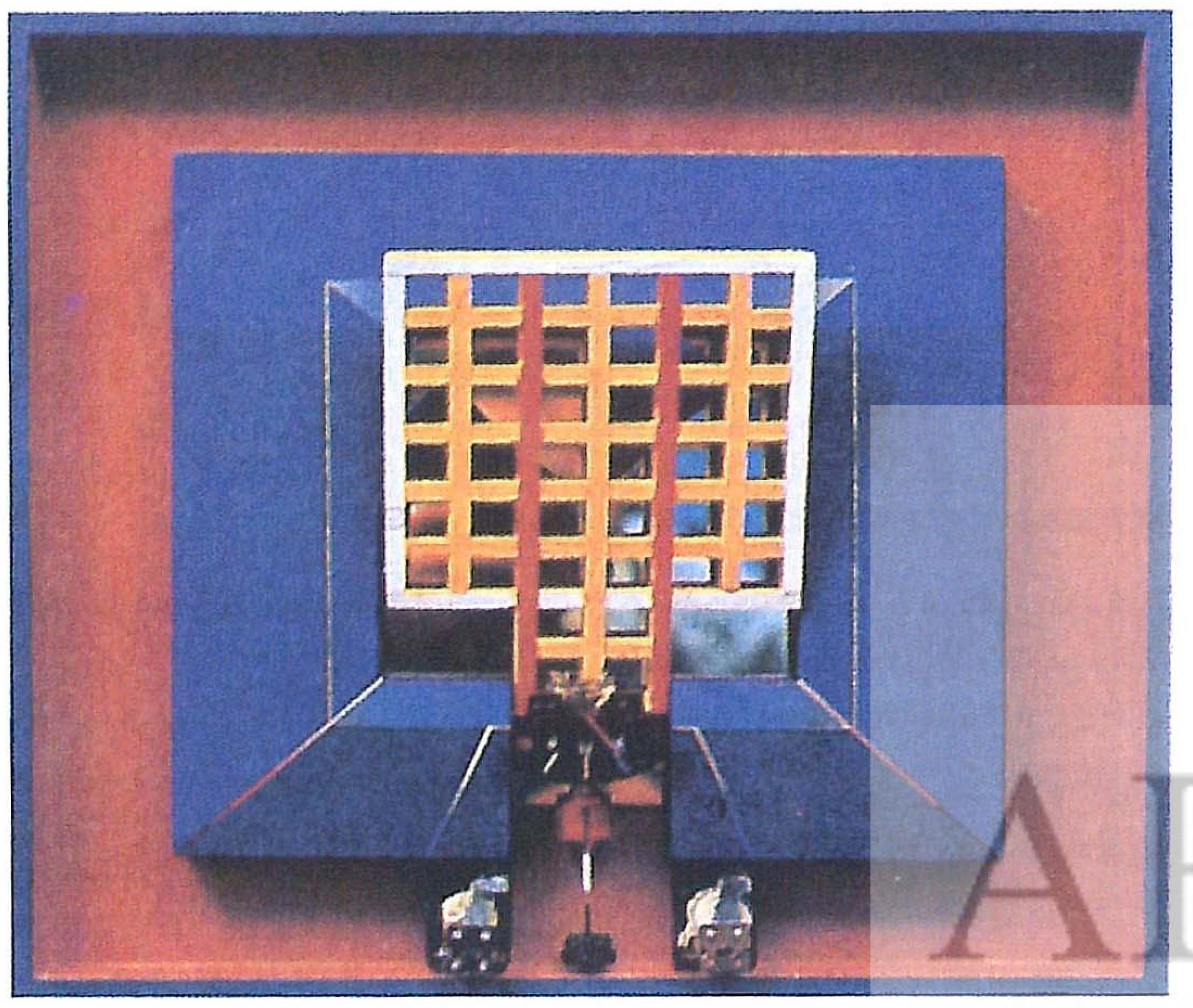
والألوان الأخرى:

وخضرة ثوب العيش في الخضرة
تي أرتك احمرار الموت في مدرج النمل

• كيف نسمع بالبصيرة، ونبصر الألحان بالقلب:

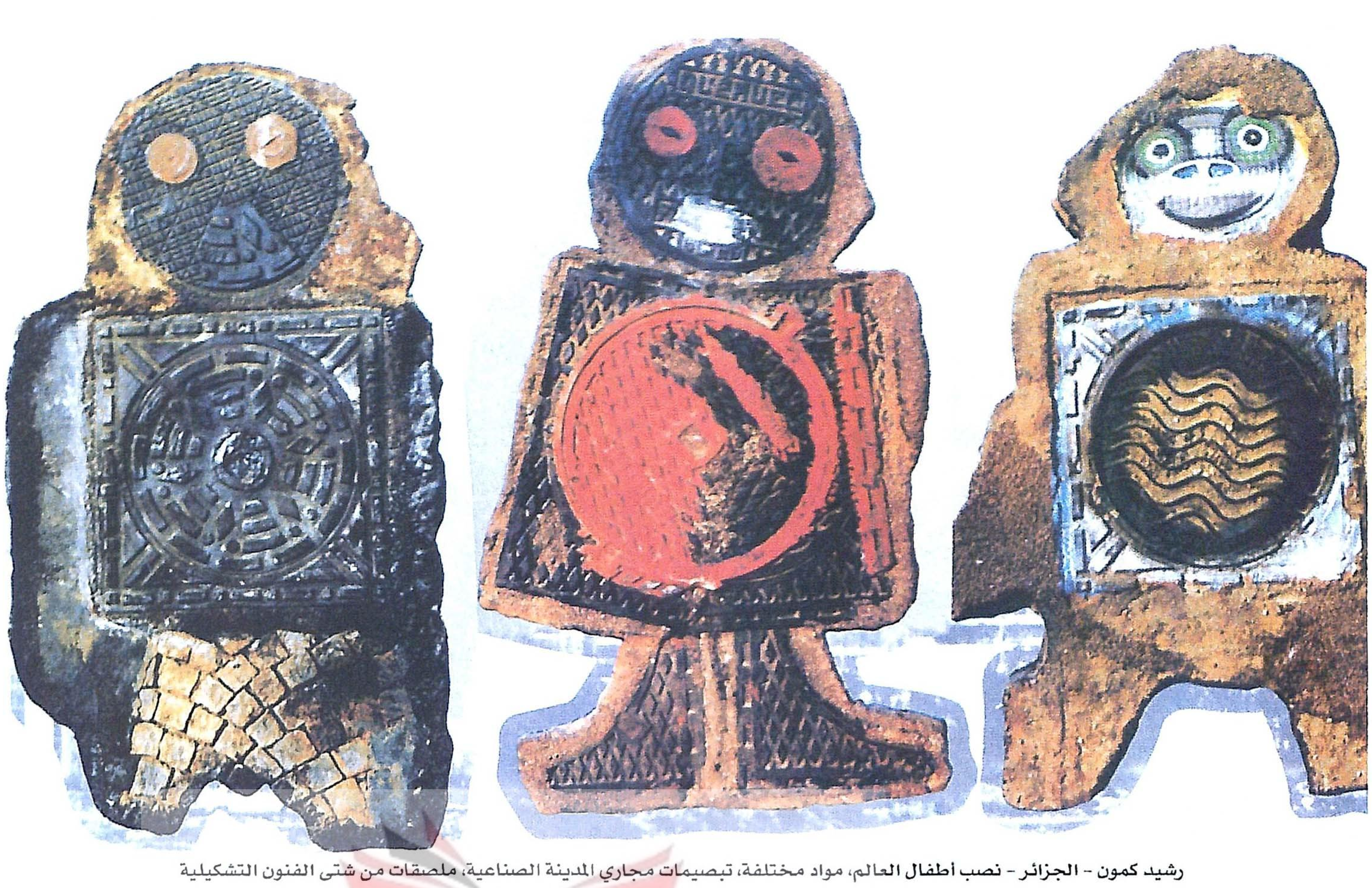
إذا كان هاجس بلوغ النغم والإيقاع عن طريق الخط واللون قد أصبح في القرن العشرين ضربا من السيميائية الروحية اللازمة، فإن لهذه التوليفة الرهيفة أصولها منذ ليوناردو دا فانشي، فبعد استقدامه من قبل الملك فرانسوا الأول إلى فرنسا حمل معه لوحته الشهيرة عن الأميرة الموناليزا المعروفة باسم «الجوكندة»، وحتى يتمم رسمها ممتحنا ذاكرته استحضر الفرقة الفلورنسية الموسيقية لتعزف له الموسيقى نفسها التي كان يستمع





أحمد أنور – مصر – الإنسان والطاقة مجسمات فراغية بمواد متنوعة أشبه بالمجسم المعماري والمسرحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



رشيد كمون - الجزائر - نصب أطفال العالم، مواد مختلفة، تبصيمات مجاري المدينة الصناعية، ملصقات من شتى الفنون التشكيلية

إليها وهو يصورها في إيطاليا.

إن هذا التاريخ الطويل والمخفي من استبطان الموسيقى للغوامض الحدسية في اللوحة هي التي دفعت بول كلي لاعتبارها تمثل البعد الروحي في الأشكال، يوافقه في هذه الدعوى كل من ماتيس وكاندينسكي وفازاريللي. يعاقر هؤلاء جميعا وبدرجات متباينة الموسيقى مع التصوير، باعتبارها مفصل الاتصال مع النواظم الكونية (الفلكية خاصة) كانت هذه الدعوى استهلالا لمقاربة كل من إريك ساتي وسكريابين موسيقاهم من البصريات، ومقاربة كل من ما لفيتش وكوبكا لخطوطهم وألوانهم من ذلك الإملاء الغامض المتصل بالأنظمة الصوتية الكونية، وها نحن اليوم نشهد البرامج المعلوماتية التي تقود المياه الراقصة لتحسب توافق تدفقها وارتفاعها انبثاقها مع ذبذبات الأصوات الموسيقية.

نعثر عليها خاصة لدى نحات وشائع اللازير اليوناني تاكيس. كان الرقص منذ ولادته الوثنية احتفاء بذلك اللقاح الوثني المعقود بين حيزي الزمان والمكان، وعملية التنويت الموسيقي، أليست ترجمة مكانية بصرية تسجل النظام الزماني للمقطوعة؟

ثم وصل بنا الأمر إلى أن نمكّن عالم الجمال آتين سوريو أن يستخرج ميكانيكيا من إحدى زخارف الأندلس (بعد أن حذف تفصيلاتها الشعارية) نواظم مقامية شاحبة، أثبت بذلك أن التواصل بين الزخرفة (الرقش ذو البعدين) في الفن الإسلامي أشد صلاحية مع توأمه نظام الموسيقى اللحنية الأفقية في السماعي والمقام وسواهما.

يذكرنا هذا من جديد بالعلاقة بين «الأرابيسك» المتسارع في النجميات وقياس «التامبو» الموسيقي.

سندرك بعد هذه الملاحظات فحوى دعـوة بول كلي لأن ننصت إلى الموسيقى عن طريق العين، لطالما راقت لثروت عكاشة (الناقد المصري) عبارة «لنسمع بالعين ولنبصر بالأذن».

دعونا نرجع في محافل هذا اللقاح الصوتي البصري إلى أبسط حالاته:

لو تهيأ لنا في قلق الليل وسهاده أن نفتح جهاز التلفزيون مقفلين صوته تجنبا لإيقاظ أهل البيت النائمين، لو صادف أن وقعنا على برنامج خاص بالموسيقى الكلاسيكية، ووجدنا أنفسنا أمام مشهد فرقة «فيلهارمونية» وصفوف آلاتها الوترية والنقرية والنحاسية والإيقاعية وسواها مع العازفين.

أليس بإمكاننا الاقتصار في استماعنا على النظر؟ وذلك من خلال متابعة سلوك العازفين وآلاتهم؟ وكأننا نقرأ نوتة بصرية؟ فإذا ما كنا نعرف القطعة عن ظهر قلب ألا يمكننا تخيل تفاصيل ذاكرتها الصوتية؟

يرسخ سلوك عصا قائد الأوركسترا عادة التعاضد بين الأداء الصوتي ومؤشراته البصرية، خاصة حساب المسافات الإيقاعية. وضبط الأوزان ضمن الحيز المكاني باعتبار أن حركاته البصرية مكان، والموسيقى زمان.

إذا حزرنا النواظم الصوتية التي يخفيها صمت شاشة التلفزيون فهذا لا يُغني عن الأصل، ولكن لا يمكننا أن ننكر مساحة هذا الهامش التوليفي على الأقل على مستوى الإدراك.

لم يعد يحتمل هذا اللقاح اليوم أدنى جدل خاصة مع الفنون الجديدة ذات الطبيعة التوليفية مثل الفيديو والسينما والبرمجة المعلوماتية السمعية البصرية.

تحضر في خاطري بشارة المرحوم الشاعر بلند الحيدري الذي رسم القصيدة المرئية، أي التي لا تحتاج إلى كتابة أو قراءة أو أوراق أو أقلام. تقتصر على الوسائط البصرية مثل الفيديو.

لقد بلغ في تواصله مع البصريات التشكيلية أبعد من زواجه من النحاتة دلال المفتي ومن زواجه الشعري مع حساسيته التشكيلية على غرار هذه الأمثلة:

«تفترش الشاشة عينان

> **تنحاز تيارات ما بعد الحداثة إلى وحدة أنواع التعبير والخروج من تقاليد لوحة الحامل، معتبرة بيكاسو نموذجا يحتذى بصفته الأشد شمولية وتحررا وإمعانا في رؤية روح المستقبل**

انفرجت شفتان، ابتسمت
التمعت عدة أسنان
ويغور اللون الأخضر في كل الألوان

(قصيدة «حلم في أربع لقطات»)

لنستمع إلى موسيقاه حينما يقول:

ساعي البريد ماذا تريد؟
أخطأت لاشك فما من جديد.

كان الحيدري على شاكلة فكتور هوجو الذي كادت تتفوق رسومه على بعض من شعره، ومثل جاك بريفير وجان كوكتو، شأنه شأن الموسيقي الألماني شونبرغ الذي كان تصويره التعبيري مذهلا.

تطرق هذه الموجة التوليفية الأبراج العاجية التي صنعها أدباؤنا وشعراؤنا باعتبارهم قوامين على الرسامين، عليهم الآن أن يتهيأوا لهذه المساواة الحداثية.

ما دام جميع أنواع الفنون لما بعد الحداثة يقع تحت سقف الزوجية الإبداعية نفسها.

صبوات التوليف ما بعد الحداثة (ما بعد بيكاسو):

تراكمت هذه النقاط التوليفية المبعثرة خلف التوحيدات التعبيرية في معرض بيكاسو، بقي أن نمتحن استمرارها في تيارات ما بعد الحداثة، خاصة في الروافد التي تناسلت من تجربته مثل «التعبيرية المحدثة» و«التشخيصية المحدثة» وسواهما.

تنحاز تيارات ما بعد الحداثة بشكل عام إلى وحدة أنواع التعبير والخروج بالتالي من تقاليد لوحة الحامل، معتبرة ميراث بيكاسو نموذجا يحتذى، بصفته الأشد شمولية وتحررا وهذيانا وإمعانا في رؤية روح المستقبل، ولاشك في أن لتقاليد «دادائية» بداية القرن أثرا عميقا، فقد استعارت هذه النزعة من مسرح العبث رفعه للحواجز بين الجمهور وخشبة المسرح، كما أن جماعة «لوكسيس» اعتمدوا موسيقى الضجيج، ولكن هذه الدعوى انتهت بدورها إلى نمطية تقليدية من جديد، لأن مصداقية رد الفعل تراجعت مع غياب الفعل (أي اللوحة)، وخفتت بالتالي تلك الديناميكية الانشقاقية «الدادائية المحدثة» انفلات مارسيل دوشاب وبوميز من حدود اللوحة، تحول هذا الرفض إلى تقليد موروث منمط ومكرور، لا يخلو في الكثير من الأحيان من الادعاء وستر عورة متواضعي الموهبة والتدريب.

لعله الإذعان المراهق لأطروحة بويز المتطرفة والمعادية للنخبوية في الفن باعتبار أن «كل إنسان فنان»، وأصبح التوليف نفسه واجبا مقدسا يفترض تحلل اللوحة من مادتها التراكمية بأي ثمن حتى بدت كأنه منهي عن ممارستها.

أستميح القارئ عذرا من تعقد بعض مصطلحات ما بعد الحداثة، محاولا الاعتماد في الاستشهادات على التجارب الفنية العربية لما تحمله من فائدة بحثية.

إذن شاعت النزعة التوليفية في تيارات ما بعد الحداثة بسبب غلبة الخطاب النقدي على المادة وعلى ماهيتها النوعية التشكيلية، ولم يقتصر تيار «المفاهيم المطلقة» (Le conceptuel) على استقلاله كاتجاه يمثل هذا المنحى، وإنما أثر بدرجات متفاوتة على بعض المدارس النظيرة مثل فن البيئة والإنشاءات الفراغية وسواهما. لعل أبلغ تمثيل لهذا الجنوح هو تمثالان واقعيان لجلبرت وجورج أنجزا العام ١٩٧١ تحت عنوان نحت غنائي يشبهان التوأمان «الروبو» أو الرجل الآلي يجتران خطابا نقديا طوال الوقت عن طريق التسجيل الصوتي.

أما «الفن الاجتماعي» فيستبدل صيغة الأنا (التمايز وخصائص الفنان) «بالجماعة»، والحس الجماهيري الديماغوجي. وذلك بإتاحة الفرصة للمشاهدين بالمشاركة في ابتداع سياق العمل الفني.

نخرج في هذه الشراكة من أحادية اللوحة وتوحدها لنعبر إلى «هبيننغ» دهمائي تختلط فيه دلالات الكلمة بالمسرح والتشكيل، بعض الأعمال لا يمكن تصنيفها، يعرض مثلا أولدنبرغ ديكورات غرفة معاصرة العام ١٩٦٣ (متحف لندن - فن المناخ)، تختلط بحساسية «البوب آرت» كما سنرى.

نشهد في العديد من صرعات ما بعد الحداثة هذا الفعل المتبادل بين المتلقي والعمل الفني، فالجمهور يصفر أمام نوابض النحات الفيزيائي تاكيس فترقص حسب شدة الصوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونوعيته.

تحتاج بعض لوحات الوهم البصري إلى تدوير أقراصها من قبل الجمهور، وهو ما يسميه عالم الجمال بوبير بالمداعبة أو اللعب المشترك أو «المشاركة»، والتي تبلغ ذروتها في تظاهرات «الهيبينغ»، أو «البرفورمانس» التي نعثر على أصولها في مسرح العبث، بحيث يجتمع الضجيج الموسيقي مع الإيماءات العبثية مع الرقص والصورة المسقطة من أجهزة عرض الفيديو وسواها، كل ما هو عدا اللوحة مباح في قمامة هذا التوليف.

يستعير «فن الجسد» (البادي آرت) الطقوس الاحتفائية الشامانية للهنود الحمر أو الأفارقة أوالأستراليين، وذلك عن طريق وشم الجسد وصبغه، أو تعريضه لعوامل الطبيعة كما يفعل أوبنهايم: يضع على صدره كتابا ثم يكشفه لأشعة الشمس فيوشم ببصمة الكتاب والطبيعة معا، يعكس هذا الطقس العلاقة الانفصامية بين المثاقفة المفاهيمية التي جعلت من أغلب تيارات ما بعد الحداثة متاهة لغزية، والطبيعة المحسوسة. كثيرا ما يتعامل التشكيلي مع جسده كمادة اختبارية سحرية أو مندمجة مع قوى الطبيعة، أو بصيغة سادية أو انتحارية مستخدما الشفرات في تشويه بطنه وتمزيق جلده.

تحضرني تجربة آمال عبدالنور في باريس، التي تعتبر طليعية في هذا الميدان: تصور أجزاء من جسدها بصيغة شبحية عن طريق آلات النسخ (الفوتوكوبي) وتدعى طريقتها «بالكوبيبروف» يتحالف الوسيط الأدائي في هذا المقام مع السينما والصورة الضوئية (الفوتو) والحفر (أو الطباعة) باللون الأسود، تبدو النتائج أقرب إلى تبصيمات النسخة الطباعية.

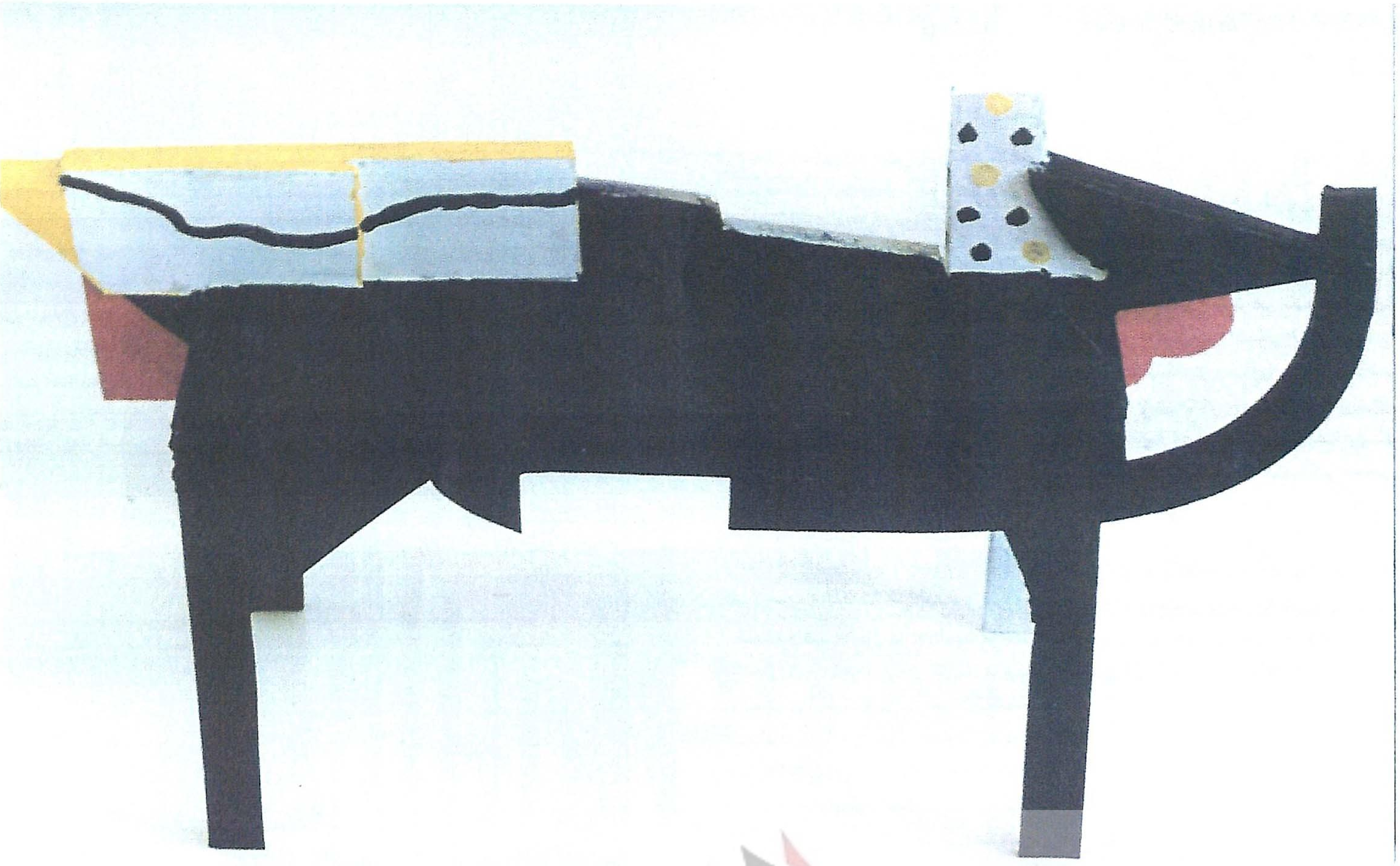
يقفز التيار المدعو «أربوفيرا» في إيطاليا «ولاند آرت» في الولايات المتحدة من جسد الأنا إلى الاحتكاك «الأيكولوجي» المباشر مع جسد الكون والطبيعة والعناصر الأولى فيها» درج التشكيلي الأمريكي هايزر على انتزاع صخرة هائلة (برافعات آلية لأنها تزن عدة أطنان)، من بواطن جغرافية صحراء نيفادا، يعدل من زواياها هندسيا، يبصم هيئتها بهندسة متقشفة (كما نختم آذان الماشية) ثم يعيدها إلى الموقع نفسه.

يتابع بعد ذلك وعلى فترات مديدة صيرورتها المناخية الجديدة على غرار احتكاكها بعوامل الطبيعة وتعايشها من جديد مع الأمطار وحرائق الشمس وسواها، مسجلا بالفيديو ووسائل الإعلام ما يجري من أحداث صيروراتية جديدة.

تختلط في مثل هذه الحالات وسائط الإعلام بوسائط الرسم والنحت والصناعة الجيولوجية مع علم الأنواء والطقس والسينما والحدث المشهدي إضافة إلى الجانب التنظيري النقدي، نصل في هذه الملاحظة إلى محدودية التدخل الحرفي للفنان الذي يعيد أحيانا استحواذ ما صنعه غيره من مبدعين وطبيعة، هي وسيلة أخرى من جديد لتغطية عورة من لا يعرف الرسم والتلوين، يتناول بعضهم مطبوعة جاهزة مثلا ترجع إلى العصور الوسطى ليدمر أجزاء منها ويعرضها على أساس أنه استكملها بحكم شرعية نظرية «إعادة الاستهلاك» (la Recup ration) وهو ما يقترفه بعض المدعين من سياح الفن العربي في باريس.

يصطنع «فن البيئة» أحداثا إيكولوجية على غرار تلويث الشواطئ والجبال باللدائن البترولية، أو تغيير الهيئة الجغرافية لتوازن الطبيعة كبعض الجزر والأرخبيلات، قد يتم الاحتفاء بروح المناخات السديمية أو الهوائية عن طريق تحليق المناطيد في محافل من الناس، كما جرى في اليابان حيث علقت عليها شعارات تنادي بحماية الطبيعة والبيئة والأحراش والمساحات الخضراء على غرار غابات الأمازون وطبقة الأوزون وغيرها، وهو ما يجعل الخطاب الضميري الكوني غالبا على طبائع المادة التشكيلية. فالمضمون الدعائي هو المادة نفسها، دعونا نتأمل مثالين متباعدين في هذه الحلقة:

يزرع بييرو جيرالدي في قفصه الزجاجي نباتات مصبرة مع تربتها تشبه أعماله ماكينات المتاحف النباتية كما توحي صباغاته الصناعية بموقف الإدانة لكل ما هو صناعي في الطبيعة واللوحة.


التوليف بين التصوير والنحت والعمارة والتصميم - منضدة خشب ملون بالاكريليك ١٩٩٨

تغلف أقمشة الفنان كريستو العملاقة عناصر الطبيعة على مساحات شاسعة لم يعرفها تاريخ الفن، شيد ذات مرة سور الصين بهذه الأقمشة مقابل المحيط وعلى طول أربعين كيلو مترا من الشاطئ، غطى مرة أخرى جبلا، ولكنه توجه بالتدريج أى استثمار تغطية بعض المواقع الحضرية السياحية.

كان الأخير أحد الجسور العريقة على نهر السين في باريس. وهنا نعثر على هشاشة الدعاوى الأيديولوجية التي تبتدئ من المؤسسة الاحتكارية الفنية وتنتهي بها.

تعصى مثل هذه الأدوات على الأنواع المألوفة في الأداء، فكريستو يبتدئ برسم مشروع بالأقلام على الورق مثل أي مشروع تنظيمي أو معماري ثم يكلف فرق المختصين المنفذين بإنجاز المشروع، مستبدلا لمسة الفرشاة والصباغة بالستائر العملاقة، والنحت الثابت بالمتحرك أو الآني أمام عوامل الطبيعة لا يبقى من العمل إلا ذاكرته التوثيقية بالفيديو أو الشهادة الاحتفائية الإعلامية.

”
كان تأسيس مدرسة «الباوهاوس» إستجابة إلى شمولية المهندس المعماري «غروبيوس» الذي جمع فيها شتى الفنون والصناعات حول العمارة والتنظيم المدني
“

نعثر لدى محمد القاسمي على تجربة ثرية وأشد أصالة في هذا المقام «الأيكولوجي».

خلعت لوحاته بادئ ذي بدء الإطار الخشبي الداخلي، وأصبحت ترفرف مثل الأعلام والستائر في الفراغ، ثم أخذ بطنها يخصب بشتى المواد الصباغية الترابية منها أو الفلزاتية المعدنية وأنواع الملصقات، مستقبلا شتى التبصيمات والتحزيزات و«التفاعلات الصدفوية ثم أخذ منها، مع بداية السبعينات، يحيل هذه الستائر إلى أشرعة المراكب التي تحط في مرفأ مدينته الرباط، تخفف في مهب الريح بعد تحميلها أثقالا من الصباغات الكثيفة المنتزعة من جسد الجغرافية المحلية، أخذ ذات مرة ينتظر مع المدعوين هطول المطر، وهكذا كان فقد شهد حضور افتتاح المعرض كيف سالت هذه المواد تحت وابل من زخات المطر، ثم تعمدت في قاع المحيط.

في مثل هذا الطقس التشكيلي العابر والمرير نقلب نهائيا صفحة مفهوم اللوحة المتحفية أو ديمومة المادة الثقافية، يبدو التوثيق خاصة بالصورة المتحركة في هذه الحالات بالغ الأهمية.

قاد الاتجاهان: الدادائية المحدثة و«البوب آرت المحدث» إلى الإمعان في اغتصاب طهرانية اللوحة وتفردها وجماليتها، وذلك من خلال الاستخدام المفرط في المستهلكات والعناصر الجاهزة أو العبثية بما فيها القاذورات والمعلبات وكل ما هو فاقد لمقياس الوحدة والتراكم في تقاليد التشكيل.

أشرنا إلى الاستعارة من مسرح العبث وشراكة الدهماء في صناعة ابتذالية العمل الفني، أصبح للمبتذل جمالية سوقية تمسك بسهم التصعيد الروحي إلى الأسفل، لا يتوهم القارئ أني متورط في تجريح هذه الاتجاهات، فالمنظور الإحباطي والسلبي الذي طبع خطواتها أدى إلى «معاداة الفنون» ودفع ضريبتها الفن المعاصر عموما من خلال كسادة و«أزمة» تسويقه الأخيرة تثبت هذه الملاحظات اعتماد أغلب تيارات ما بعد الحداثة (فيما عدا «المناليست») على التوثيق والضجيج الإعلامي.

لم تصل «الدادائية الأولى إلى المحترفات العربية النهضوية، ما خلا تأثيرات الدادائي الألماني المتأخر شويترز على ملصقات منير كنعان في مصر. وهنا نعثر على أول خروج عن مفهوم اللوحة والمنحوتة، وهو ما هيأ «لجماعة المحور» في نهاية السبعينايات أن يستبدلوا اللوحة بالتصميم الإنشائي أو المعماري المجسم في الفراغ، ومازالت لوحات أحمد نوار تحافظ على روح كواليس الماكيت أو المجسم المعماري القريب من عمارة مسرح الظل.

أما في لبنان فقد فتتت سلوى روضة شقير، منذ الخمسينايات، وحدة الكتلة النحتية لتحليلها إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ضياء العزاوي - العراق - كرسي خشب ملون بالاكريليك مع ورق الذهب نسخة واحدة ١٩٩٢

مفردات قابلة لإعادة التمفصل ضمن تحولات احتمالية لا نهائية.

يرجع أول خروج في المحترف العراقي عن مفهوم اللوحة والمنحوتة إلى تجارب شاكر حسن آل سعيد، فقد صوّر على هرم خشبي، ثم أصبحت اللوحة تتجه من صورة الجدار الهدمي إلى عرض الجدار المتهافت نفسه وبكل ما يحتويه من كتابات وذاكرة كرافيكية أو جيولوجية، حاول ضياء العزاوي جهده الخروج من سكونية تقاليد اللوحة ومسطحها ثنائيالأبعاد، تارة بمضاعفة الأطر الخارجية والعناية بمدرجاتها اللونية وتارة في الخروج النهائي من اللوحة إلى التصميم المنفذ بمواد نحتية مثل مقصوصات الورق والأخشاب، ثم انتقل إلى التشكيلات الخزفية بالسيراميك والأكريليك، كثيرا ما يصور على أرضيات جاهزة مثل البارافان والباب أو قطعة خزفية. تفسر صبوته التوليفية أعمال «البورتفوليو» التي درج على إنجازها، والتي تقع بين أحادية اللوحة وتعددية نسخ المطبوعة. استغرق مؤخرا في استثمار هيئة تربيعة السيراميك في صناعة لوحة مثقبة ذات حفر غائر ونافر وألوان كثيفة. إذا أدخل العزاوي الحرف العربي في تشكيلاته فقد كان يتوخى الخروج من قدسية اللوحة الخطية ليدخل في تشكيلية ذاكرة الحرف وامتحان طواعيته في تقمص تعددية الخامات المعاصرة، قد يكون العزاوي من أشد الفنانين مع جواد سليم اقترابا من روح بيكاسو المتمردة على اسار اللوحة، ولكن ورغم عصيان توليفات العزاوي لسطح اللوحة فقد ظلت أمينة على تراكم تقاليدها بدليل أنه كان يرجع إلى صيغتها بعد كل شرود وسياحة عنها ممتحنا خروجه وعودته بما يتناغم مع توخيه تجنب أي نمطية كرافيكية أو صباغية.

أما معاندة ذاكرة التصوير وبشكلها الصريح فقد تم على يد مهدي مطشّر ينشئ مربعه على جدار العرض مباشرة بما يتناغم مع قياس فراغ الصالة وبمعزل عن ثبات القياس الصناعي للورقة واللوحة. تحولت نزعة «المنماليزم» الهندسية الاختصارية لديه إلى آنية الفعل الهندسي، وبحيث تستهلك فترة العرض. وهنا ندخل من جديد في ضرورة التوثيق والتسجيل بالفيديو وسواه.

نتوقف هنا عند ضرورة إعادة امتحان الطبيعة التوليفية في الفن السابع: السينما واندماج خصائصه مع توائمه من الأنواع الفنية.

نعثر في مرثية أحمد معلا التي أنشأ رسومها وإنشاءاتها تحية لسعدالله ونوس على حشود من الستائر الشفافة الغارقة في ركام من تربة الهباب الأسود، تعكس رسومها هياكل جماهيرية متحركة الحشود. تتبدل كلما تحرك المشاهد أمامها بسبب تراشح رسومها، يعطي العمل إيحاء بشبه ترتصفات الكواليس ذات الإضاءة المسرحية الخافتة، والتي تكفن رسومه المعلقة في حداد الفراغ.

تجتمع في أمثال هذه البيوغرافية المتحركة الخبرات الإعلامية والاتصالية ما بين الصورة الثابتة (الفوتوغرافية) والمتحركة (الفيديو)، والمسرح الإيمائي. إذا كان أحمد معلا قد حقق مشهدية حقيقية في هذا العرض (ما بين صالة أتاسي دمشق، وصالة مركز الفنون في متحف البحرين) فإن المعرض مثل بقية إنشاءاته يمثل نزوة خروجه بين الفينة والأخرى من روتين اللوحة، والتي تمثل بحد ذاتها مشهدا ينهل من ذاكرة تاريخ الفن.

لا يمكننا أن ننكر أن جيل أحمد معلا على احتكاك مباشر بأداءات ما بعد الحداثة. تحصرني تجربة فيصل سمرة، المملكة العربية السعودية، وحركة الحداثة في محترف الإمارات وتجاوب أنس الشيخ في البحرين وغيرهم كثير.

قاد اندماج هذه التيارات في المعاش والحسي والإعلامي إلى سلطة الفيديو في نشر العمل الفني. أدى الاهتمام بالصورة المتحركة المبرمجة إلى الاستغراق في الصور المعلوماتية وبرامج المعادلات الفيزيائية، ولاشك، في أن مساحة البرمجة الصوتية البصرية أدت إلى ساحة مخبرية مشرعة التواصل بين أنواع الفنون.

> «البادي آرت» أو فن الجسد، يستعيد الطقوس الاحتفائية الشامانية للهنود الحمر أو الافارقة أو الاسترالييينوذلك عن طريق وشم الجسد وصبغه أو تعريضه لعوامل الطبيع كما يفعل أوبنهايم

لعل أشد اتجاهات ما بعد الحداثة اقترابا من تراث المعاصرة في التشكيل العربي هو «التعبيرية المحدثة»، فقد صبت في تشخيصاتها أنماط التعبيرات البكر التي تتجاوز مساحة بيكاسو وساورا وبيكون، فقد قادت إلى مواطن من الهلوسة الهذيانية لم نعهدها سابقا بهذه الحدة الإحباطية. لنتذكر بعض الأسماء الأساسية فيها على غرار كريستوفر ولاغوست، باسكيا وكومباس، بازلتز الذي يقلب صور العالم وزميل دراسته مروان الذي يجعل من العالم جزءا تفصيليا مختزلا عن طوطمهالمرآتي. إن قوة تجربة مروان أنها تمثل برزخا متوسطا بين التشخيص والتجريد فهي منحازة إلى الاثنين وضمها في آن. نشهد أحيانا تفتت هذا الفلك العملاق إلى مكنوناته البيولوجية المجهرية، ولكن فاديا حداد تذهب أبعد من ذلك في عدمية أشكالها، لأنها تخصي كل ما يمت إلى النخبوية والصحو الذهني والنقدية بصلة. تستغرق في إشاراتها الطفولية العصابية، وقد تكون آخر شاهد أصيل على هذه الانخلاعات التوليفية التي تخلّت عن سلطة اللوحة المشهدية، فهي أقرب إلى صورة الوشم الداخلي. في هذا الجنوح يتفوق أمثال القاسمي ومروان وحداد على اللهات الفني العربي خلف الإنشاءات وسواها والذي نعثر على نماذج منها لدى مجموعة الشتات الفلسطيني وعلى رأسهم منى حاطوم.

إذا كان بعض الفنانين العرب الأصيلين استخدموا الإنشاءات التوليفية أو طمحوا إلى تطعيمها بالعمارة الخشبية فذلك لأنهم رجعوا بها إلى أصول صناعية كامنة خلف موروثهم التشكيلي. الفنان الديجاني في بيروت مثلا يستعيد صناعة صناديق الدنيا (الفرجة) نذار صابور في دمشق يبعث تراث مصاريع المرايا الشعبية والأيقونات المحلية، التونسية بودربالا بدورها تسترجع تقنية التصوير على الزجاج من الخلف (المثبت) إلخ..

نعيش في الفن العربي عصبية بداية القرن تجاه اللوحة الموصوفة والموسومية بتقاليد فن الحامل ورواق العرض الغربي. وبالعكس فإن بعض الذين ملكوا شجاعة الخروج عن تقاليد اللوحة والاستغراق في التوليف، لم يتجاوز الدافع الأساسي تغطية عورة قصورهم الفني في الرسم والتلوين مثل بعض الغربيين أنفسهم.

إن موهبة اصطفاء ما يقترحه توليف الفنون تتجاوب مع تراكم الخصائص الثقافية في المنتج الفني. وهنا نعثر على الفرق الكبير بين التوليف العضوي والتوليف الهجين.

بما أن العمل الفني يمثل بحداثته شهادة في الزمان والمكان فلا يمكن أن نقنع باقتصار شهادته على زمان التيار وصرعاته المثيرة. يمثل المكان وذاكرته وتراكماته العنصر الأشد بقاء، فهو الجانب الذي يطبع العمل الفني بالشمولية ابتداء من خصوصيته الثقافية.

تبدو في هذا المقام خطورة القفزات التوليفية العربية المعاصرة التي تتفوق على خطورة التمسك المستكين لتقاليد «المحفورة» و«المنحوتة» و«اللوحة» و«التصميم الصناعي»، فإذا كانت الأصولية الفنية تكرس في تلك الحالة عادة التقسيم العنصري في الفنون وذلك بوضعها في مستويين، نخبوي وحرفي أو صناعي، فإن سهولة التوليف توقعنا في أصولية حداثية لا تقل عنها تعسفا، وهي العصبية المراهقة التي تسيطر على أغلب عروض وجوائز بينالياتنا العربية.

قد يكون من المفيد عقد ندوة عامة تتزامن مع هذه البيناليات حول موضوع التوليف بين الفنون وردود الفعل الإبداعية التي تقع بين أصوليتين من المراهقة التشكيلية والتوليف الناضج على نار هادئة.

عندما وضع موسورسكي موسيقى «لوحات في معرض» وعندما ألفت سيمون دوبوفوار روايتها «هل تحبين برامز؟» اقتصر كل منهما على مغالة الفن الرديف عن طريق الموضوع، تماما كما كانت الموسيقى دوما موضوعا أثيرا لدى المصورين، ولكن التوليف ابتداء من لقاح هذه الفنون، وهكذا دخلت الموسيقى في إيقاع العمل التشكيلي وتزامناته اللونية على يد كل من بول كلي وكوبكا، ودخل الأدب إلى اللوحة عن طريق المدرسة السوريالية، ودخلت الموسيقى في التصوير مع التجريد الغنائي، أما فيعتمد الحروفية فهي خليط من سلطة الأدب والموسيقى في نظام اللوحة.

أما توليف الفنون بعد سنوات السبعين (ما بعد الحداثة) فيعتمد لأول مرة على التخلي كلية عن مركزية التصوير وإقامة «ديموقراطية» كاملة بين أصناف التعبير والحواس والتفاعل الكامل بين لغة الصوت والصورة، الشكل والحرف والعبارة والمشهد والجمهور والتعاضد بين المختبرين الصناعي والنقدي ◆

• أقيم معرض بيكاسو نحاتا في مركز «جورج بومبيدو» في باريس منتصف العام الماضي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأتي معرض الفنان جعفر إصلاح الذي أقيم في القاهرة في نهاية العام الماضي، في المرتبة العاشرة ضمن سلسلة معارضه الفردية التي أقامها طوال مسيرته التشكيلية، والتي بدأت منذ عودته من رحلته الدراسية بجامعة «بيركلي» في كاليفورنيا العام ١٩٧٠. ويأتي كذلك هذا المعرض بمنزلة عرض «استعادي» موجز لتجربته الفنية في الفن التشكيلي مع مراحل تطورها للجمهور المصري، والذي تعرف عليه عن قرب بعد أن حاز جائزة التصوير في بينالي القاهرة الأول العام ١٩٨٤.

القاهرة - خالد عبدالمغني

معرض الفنان جعفر إصلاح في القاهرة

بعين الطائر يكتشف الطبيعة والناس

الفنان جعفر إصلاح

يعتبر جعفر إصلاح من أحد أبرز الفنانين التشكيليين في الفن الكويتي المعاصر، فهو ينتمي للجيل الثاني، ذلك الجيل الذي ساهم في نقل الفن التشكيلي من واقع التأسيس ومحيط التجريب، إلى آفاق جديدة مبنية على أسس أكاديمية متينة، والذي بدوره - أي الجيل الثاني - وضع التشكيل الكويتي في المكانة المرموقة ليحتلها بين التجارب التشكيلية في الوطن العربي، التي سبقته بمراحل زمنية بحكم انفتاحها على الغرب، واحتكاكها بالفنانين المستشرقين في أوائل القرن العشرين، ونشأة الجامعات والمعاهد المتخصصة بالفنون التشكيلية.

إن ما يميز معرض جعفر إصلاح الذي أقيم بقاعة «أفق واحد» المتميزة بمواصفاتها وتجهيزاتها ذات المستوى العالي، يتمثل في طريقة عرض اللوحات عبر تسلسلها الزمني، الذي يتيح للمتذوق التعرف عن كثب على مسيرته الفنية، مع تلمس مراحل تطوره لفترة ممتدة جاوزت الثلاثين عاما، بدءا من لوحة «في العاصفة» والتي أنجزها خلال فترة دراسة العام ١٩٦٧، وانتهاء بأحدث لوحاته والأبرز «نهر النيل» التي أنجزها في سنة المعرض، وهي لوحة أشبه بالبانوراما تحاكي الحضارة الفرعونية، ويصور بها ثلاث نساء في وسط المشهد، يحملن جرار الماء ويسرن بثبات مع اتجاه حركة النيل، والرياح التي تدفع بأشرعة المراكب الشراعية ناحية اليمين، وانطلاقة الطيور من بين أزهار اللوتس، وجاءت معالجته بمادة الاكريلك التي تخفي بطبيعتها ضربات الفرشاة، لتبدو المساحات كوحدة نسيج متماسك، مستخدما لونين فقط: اللون الأزرق ليرسم به النيل، واللون البني الطيني كلون الطمي لضفتي النيل والأرض والأهرام، وأما بناء اللوحة فيقوم على تسطيح للمساحة، ومعتمدة على تقاطع المساحات اللونية، التي يحدثها تعامد أشجار النخيل الذي يقسم المشاهد، في حين عالج الأهرام بمنظور ثنائي مخالف لسياق العمل، والذي أعطى فيه بعدا جماليا به الكثير من الإبداع ... والجرأة معا.

وتكشف لوحاته الأولى عن تأثره ببعض الفنانين العالميين أمثال: أندي ورهول في طباعة سلك سكرين، وهنري ماتيس في سيادة اللون الواحد والتبسيط، وراؤول دوفي في تصويره لتحولات الطبيعة.. ولكن هذا التأثير انعكس على أسلوبه في بداياته، وعلى طريقة معالجته للون فقط، في حين لم يتجاوز هذا التأثير في اختياره للمواضيع، بل احتفظ إصلاح بشخصيته الفنية المستقلة، وسعيه المتواصل إلى التطور والتفرد، وطرق أبواب جديدة في عالم التشكيل، وذلك من خلال الخبرات التي اكتسبها، واطلاعه على اتجاهات الفن العالمي وتحولاته المعاصرة.

وهذا ما أكده الدكتور مصطفى عبدالمعطي في تقديمه كاتالوج المعرض «تجيء أعمال إصلاح دائما محلقة مع كل فناني عصره من كل الدنيا، ولكن بخصوصية تنبع من عينيه المتفتحتين على العالم وعقله العارف بكل تراث الإنسان».

وهناك ثلاث محطات نتوقف عندها في المعرض، تكشف لنا عن مدى تفوق الفنان جعفر إصلاح في تقديم رؤيته التشكيلية الخاصة به، والتي جعلت له من المكانة المتميزة التي يحتلها بين الفنانين العرب، ولعل أبرزها في التصاقه الشديد ببيئته المحلية، ولكن جاء ضمن سياق فني بعيد كل البعد عن المشهد السياحي، وأيضا بعيد عن النقل المباشر لمفردات البيئة، كما في لوحة «الوسادة» العام ١٩٧٣م التي قدم بها معالجته الجديدة بالطباعة الحريرية - سلك سكرين -، والتي صاغ بها رسوم نسيج الصوف الفطرية التي يحيكها البدو بأدواتهم التقليدية في لوحة معاصرة، وأيضا لوحته الجدارية «الفصول الأربعة والبحر» ٢٠٠٠م، والتي تصور رحلة السفن الشراعية في الماضي، في مساحة لونية زرقاء تحتل ثلاثة أرباع المشهد، ويرسم بداخلها باللون الأبيض على هيئة تخطيطات لموج البحر والسفن والطيور، في حين تحتل الأرض بلونها البني في زاوية المشهد للحفاظ على التوازن الفني.

وكذلك في تناوله لقضايا وطنه والتصاقه الشديد بآلامه وهمومه، ولعل رائعته «٢ أغسطس» العام ١٩٩١م التي أدان بها احتلال النظام العراقي على أرض الكويت، تمثل علامة بارزة في تاريخ الفن التشكيلي في الكويت، لتبرز دور الفنان في الدفاع عن وطنه، وفي عملية التوثيق لمرحلة مصيرية عانى منها مجتمعه أشد المعاناة، حيث يصور رجلا مسلحا بالسكين، وثعبانا ينفح بالسم على رأسه، يجري في الظلام خلف فتاة مقيدة الأيدي، موجها طعنة نجلاء إلى ظهرها، وممسكا باليد الأخرى طفلا، في لغة رمزية بالغة التعبير، في تفسيره عن سرقة الكويت واقتطاعها من الوطن العربي.

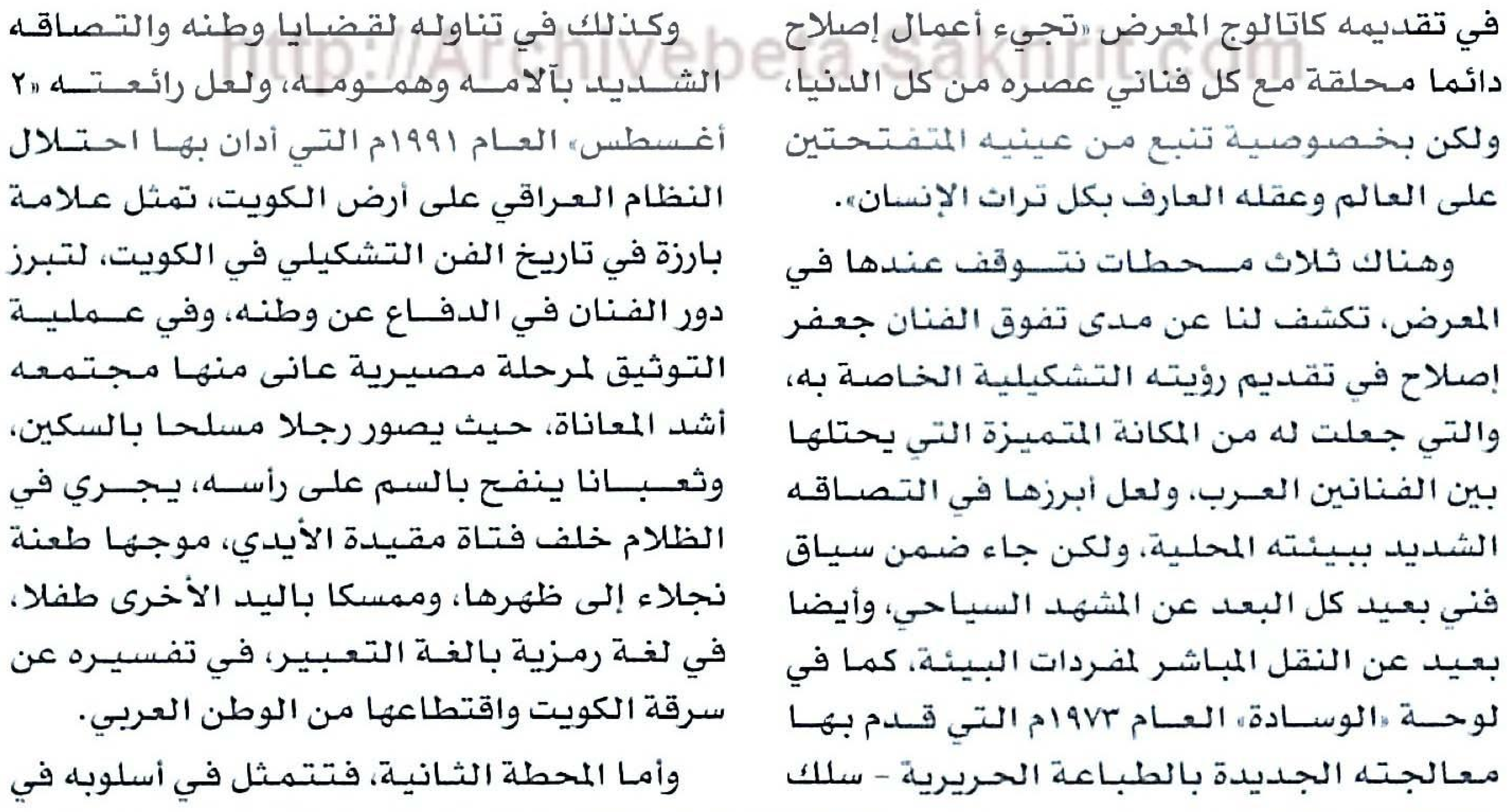
وأما المحطة الثانية، فتتمثل في أسلوبه في الرسم، الذي يعتمد على المساحة والخط، ففي بداياته كانت تميل ألوانه إلى الصراحة كاختياره للون الأحمر، في لوحة «أفسانه ومشهد داخلي» العام ١٩٨٠م، حيث يجذبنا السحر الشرقي والزخرفة فيها، إلى أسلوب الفنان ماتيس وبخاصة تجربته في المغرب، ولكن جعفر إصلاح يقدم لنا رؤية مختلفة، حيث يضع الزخرفة في مركز اللوحة فقط، وكذلك يقوم بمزج مشهدين معا، ففي المشهد الأول: فتاة جالسة في لحظة تأمل وانتظار، وفي المشهد الآخر فيبدو الكرسي فارغا - وبزاوية منحرفة - في دلالة عن غياب وفراق، وأما معالجته اللونية فزودت إحساسا بالدفء، بتهميشه للتفاصيل والاستعاضة عنها بالفراغ اللوني، وإدخال مسحة من اللون الأخضر بدرجة مقاربة ليخلق به تناغما لونيا مما يهدئ من سطوة اللون الأحمر، ويزود العين بالمتعة البصرية.

وبعدها لجأ في معالجته اللونية نحو اللون المركب وغير الصريح، وإلى احتلال اللون الواحد لمساحات أكبر ليحتل أغلب أجزاء المشهد، مع إلغائه الكامل للظل، والميل نحو التبسيط في رسم الأشكال، والتسطيح للمساحة، كما لوحة «فتاة في فناء داخلي» العام ١٩٨٨، حيث يغلب اللون الزيتوني على المشهد كله، في حين يحدد لعناصر الموضوع - الفتاة والشجرة والزهرية وغيرها - باللون نفسه وبدرجة أقل، في حين يعالج المنظور من خلال الخطوط الموحية ببنائها الهندسي البسيط، والتي تضفي على الشكل المسطح عمقا جماليا بلا تكلف أو افتعال.

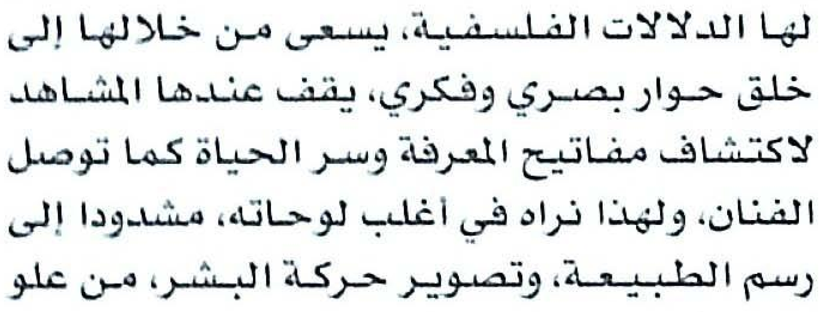
أما المحطة الثالثة والأخيرة التي نتوقف عندها، فهي تتمثل في اهتمام «جعفر إصلاح» الشديد بتوظيف البعد الفلسفي والبعد الحضاري في اختياره للمواضيع، مثل لوحة «لقاء إسكندر الأكبر والقديس» العام ١٩٩٩م حيث يصور رحلة الإسكندر للشرق، وهو على صهوة حصان في حضرة رجل جالس في وقار تحت الشجرة، وأيضا لوحة «إيزيس.. روح النيل» العام ٢٠٠٠م وتبدو إيزيس - والتي ترمز إلى الخير والعطاء في الحضارة المصرية القديمة - ممتدة على هيئة نهر النيل باللون الأزرق، وتشكل يداها فرعي النهر: رشيد ودمياط، وجذوع النخيل الباسقة التي تروى من خير النيل، وفي السماء النجوم المتلألئة المماثلة للنجوم المرسومة في المقابر الفرعونية.

وينعكس أيضا في اختياره للعناوين مثل «شجرة العطاء» «لا تغرق... كن واثقا من نفسك» و«اكتشف سر.. من أنت» و «العدو من الداخل وطريق الخلاص يبدأ من هناك»، وهذه العناوين لها الدلالات الفلسفية، يسعى من خلالها إلى خلق حوار بصري وفكري، يقف عندها المشاهد لاكتشاف مفاتيح المعرفة وسر الحياة كما توصل الفنان، ولهذا نراه في أغلب لوحاته، مشدودا إلى رسم الطبيعة، وتصوير حركة البشر، من علو كعين طائر.

هكذا ينقلنا الفنان جعفر إصلاح بين جدران المعرض، للتحليق في عالمه الأثير، وللاطلاع على تجربته الخاصة في الفن التشكيلي، والتي تتميز بالملمح الإنساني، والعمق الفلسفي، والانسجام في التلوين، والبساطة في التصوير، ولهذا تمثل أغلب أعماله الصرحية أشبه بالرواية، لتحكي عن رحلة في وجدانه، وتبوح عن سر في ثنايا الخط واللون!!



أفسانه ومشهد داخلي - باريس ١٩٨٠، اكريلك على قماش - جزءان- ١٩٥×٢٠سم



http://www.fine-art.com/gallery/masters

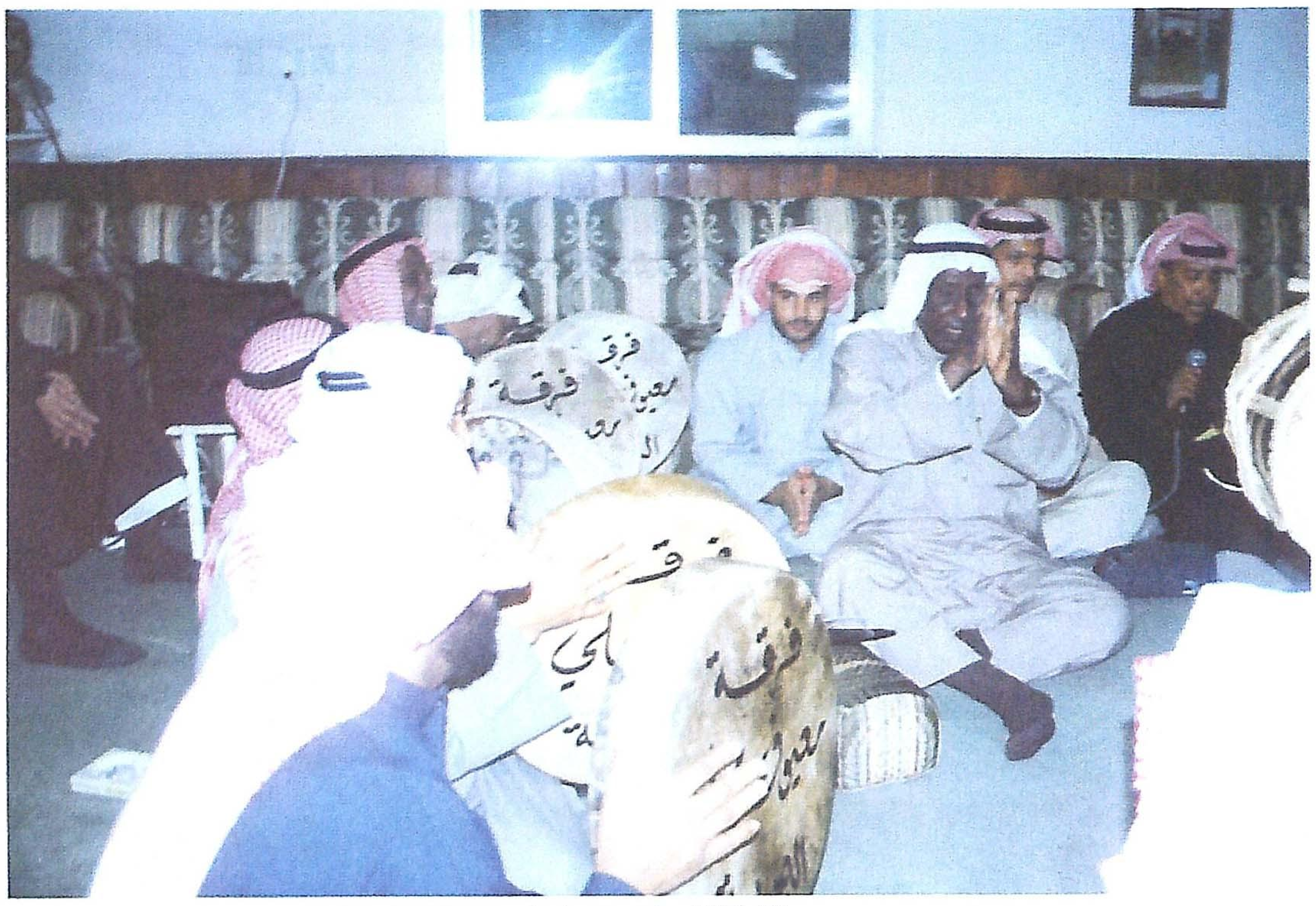
موقع الفنون الجميلة في الدول العربية يعطي معلومات تاريخية وصورا طبيعية، وصور الزخارف اليدوية.

البحر عنوان الحياة ومصدر الرزق، وإلهام الشعراء وواحة العاشقين، تتجلى به قدرة الخالق وعظمته. فهو أعظم لوحة تشكيلية في التاريخ، حيث تمتزج زرقة المياه بلون السماء وحيث الإنسا الباحث عن الرزق والحياة.

قديما كان البحر هو المحطة الأهم للكويتيين، حيث تخرج مراكب صيد الأسماك واللؤلؤ، ومراكب التجارة، وهناك في عرض البحر كان الغناء ضرورة مُلحة للتخفيف من عناء العمل المضني، وكانت فنون البحر، حيث الغناء في ليالي البرد القاسية، والرقص وسط الأمواج العاتية.

وجيلا بعد جيل حافظ الكويتيون على هذا الفن الأصيل، وعلى الرغم من التراجع الكبير الذي حدث له نتيجة الطفرة الاقتصادية والاجتماعية التي واكبت ظهور النفط، فإن البعض ما زال قابضا على هذا الفن، ومن أهم هؤلاء المرحوم معيوف مجلي، الذي كوّن فرقة للفنون الشعبية في بداية الستينيات للحفاظ على الفنون البحرية من الاندثار، وما زالت تلك الفرقة حاملة لهذه الراية حتى الآن، على الرغم من الصعوبات الكثيرة التي تواجهها.

صالح العلي - الكويت



الفرقة تقدم أحد عروضها

مهمتها الحفاظ على الفنون البحرية من الاندثار:

فرقة معيوف مجلي للفنون الشعبية

لماضي الكويت نكهة أصيلة لا يشعر بها إلا من عاش صفحات من تاريخ الكويت أو من الجيل الذي لا يزال يتمسك بقيم ماضيه ولا يرى في معظم ما استجد إمكان مضاهاة تراث الآباء والأجداد وأسلافهم الذين صنعوا من أرض جدباء وطنا عرفه الكثيرون بصغر حجمه لكن بكبر عطائه. وماضي الكويت يحتوي على عدد من المظاهر الثقافية والفنية التي عكست طبيعة واقع الحياة آنذاك والثقافة الدارجة فيها. ولا شك في أن الفن كان أحد أبرز مظاهر الثقافة التقليدية السائدة في المجتمع الكويتي القديم وكان مظهرا من مظاهرها المتميزة، والذي ارتبط بشكل عام في حياة المجتمع الاجتماعية والاقتصادية. فكان يعكس الأنشطة الاجتماعية بمظاهرها المختلفة بحيث كان لعدد من النشاطات الاجتماعية مظاهر احتفالية فنية مخصصة تُقام في أثناء المناسبات. فقد كان الفن البحري يعكس طبيعة النشاط الاقتصادي القائم بحيث نرى لمناسباته المختلفة مظاهر احتفالية فنية أيضا. ومع التغير الكبير الذي حدث في المجتمع بعد تصدير النفط جاءت مهمة الحفاظ على الفن البحري بشكل خاص والفن الشعبي بشكل عام من قبل المخلصين لماضي الكويت وتراثها في ظل التغيرات الثقافية التي أفرزها التغير الاجتماعي والاقتصادي لكويت ما بعد النفط.

ومن بين أولئك المخلصين المرحوم معيوف مجلي الذي قام ومجموعة من أبناء الكويت في بداية الستينيات بتشكيل فرقة للحفاظ على الفن الشعبي وهي فرقة معيوف مجلي للفنون الشعبية، التي أخذت على عاتقها الحفاظ على الفنون الشعبية القديمة بمختلف ضروبها وتعريف الأجيال الحالية بالفنون الكويتية القديمة في ظل موجة من الاهتمام بالغناء الأجنبي وكذلك بعض جوانب الغناء المحلي التي لم تستلهم من ماضيها الفني وتطوره بالشكل المطلوب.

في الستينيات وبالتحديد في العام ١٩٦١ كانت بداية تأسيس فرقة معيوف مجلي للفنون الشعبية، حين أخذ خمسة وعشرون فردا على عاتقهم مهمة الحفاظ على هذا الفن الشعبي من الاندثار، وكان على رأسهم معيوف مجلي وعيد محارب، ومحمد الراشد، ومساعد عبد العزيز، وسليمان اللهو، وحميد راشد، وحميد شهاب، وبدر غفران، وعيسى بن جاسم، وعبدالله بن جاسم البصري، وراشد العميري، وخليفة المنصور، وفتحي عبد الحميد، وخليفة المسعود، وخليفة بودهوم، وغيرهم.

وقد اقتصر أداء الفرقة في البداية على فن الصوت الذي يعتبر إحدى ركائز الفن الكويتي والخليجي. وكان أبرز من غنى الصوت في الفرقة هما المطربين سالم الفهاد وبدر غفران. لكن المرحوم معيوف مجلي كان مصرا على أن يكون للفرقة دور في الحفاظ على الفن البحري وذلك لحبه الشديد لذلك النمط من الفن، وعلى الرغم من الصعوبات التي واجهت الفرقة في هذا الشأن بسبب عدم وجود نهام من بين أفرادها فإنه أخذ يدرب أحد أفراد الفرقة وهو عيسى بن جاسم الذي كان يبلغ آنذاك خمسين عاما، على فن النهمة، وذلك لإلمامه بفن البحر ولكونه من الرعيل الأول. وقد أجاد المرحوم عيسى فن النهمة وأصبح من أبرز النهامين في الكويت وذاع صيته عند محبي الفن البحري. وعلى ذلك أخذت الفرقة بالاهتمام بالفن البحري وأصبحت من أكبر الفرق الشعبية التي تتغنى بفن البحر. وتوالى على الفرقة عدد من النهامة الكبار في الكويت منهم سعد العبكل وطه ياسين وسعود الغرير وحسن شريدة.

> ”الحياة البسيطة التي عاشها الكويتيون قديما والمعتمدة على البحر فرضت هذا النمط من الفن، والذي بدأ في التراجع بعد الطفرة الاقتصادية التي واكبت ظهور النفط“

وبعد تأسيس الفرقة وانتشار صيتها في الستينيات والسبعينيات انتقلت من مقرها في البدع إلى إحدى المزارع الكبيرة في منطقة الفنيطيس في بداية الستينيات وهي ملك المرحوم معيوف مجلي حيث كان التمرين على الغناء ومزاولته في هذا الجو الفسيح بعيدا عن مؤثرات المدينة المستجدة يعطي طعما ونكهة لمتذوقي هذا النمط من الفن. ولاحقا تقرر أن تنتقل الفرقة إلى إحدى ضواحي مدينة الكويت واختيرت منطقة الروضة والانتقال إلى منزل المرحوم معيوف مجلي وذلك في نهاية السبعينيات حيث لا يزال هذا المنزل مقرا لفرقة معيوف مجلي للفنون الشعبية. وفي نهاية السبعينيات أيضا خطت الفرقة خطوة مهمة تحفظ بها كيانها واستمراريتها حيث سجلت لدى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل كفرقة رسمية تهتم بالفنون الشعبية خصوصا الفن البحري. وتلى ذلك القيام بتسجيلات عدة للإذاعة أولا ومن ثم التلفزيون حيث حفظت هذه التسجيلات عددا مهما من أبرز أنماط الغناء البحري بإيقاعاته المختلفة من الضياع أو الاندثار، وبهذا حققت الفرقة طموح مؤسسها معيوف مجلي، في الحفاظ على ما تبقى من الغناء البحري بأنماطه المختلفة.

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: هو: لماذا تراجع الاهتمام بالفن البحري على الرغم من أنه الوعاء الشعبي والفولكلوري الذي يضمن بقاء الذاكرة التراثية الكويتية على مر العصور؟

قد لا نستطيع إعطاء أحكام قاطعة الآن كما يقول الفنان عيد محارب، لأنه توجد عدة أسباب لذلك أولها: أن هذا الفن لم يكن معزولا عن حياة الناس اليومية، فهو ملاصق لهم في عملهم في أثناء بحثهم عن الرزق، فالحياة البسيطة التي عاشها الكويتيون قديما والمعتمدة على البحر جعلت الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بهذا المصدر من الرزق. باعتماد الإنسان على البحر فرض عليه هذا النمط من الفن بمختلف أنواعه فيجد الفنون البحرية التي تعبر عن المناسبات كدخول البحر والعودة منه في الغوص أو في أثناء البدء في السفر أو الرسو في الموانئ للراحة أو العودة إلى أرض الوطن. يضاف إلى ذلك أن النهام وأعضاء الفرقة البحرية التي تلازمه يعتمدون على هذه الحرفة كمصدر للرزق، أي كانت وظيفة تدر دخلا على أصحابها. واليوم وبعد ظهور النفط والتحول الاقتصادي الذي حدث في الكويت ابتعد الناس عن البحر وتحول العمل إلى القطاع الحكومي والوظائف الإدارية وهذا بلا شك عكس نفسه على الفنون البحرية حيث أخذ الاهتمام بها يتراجع بعد تغير مصدر دخل الناس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حيث توقف الغوص تقريبا في الأربعينيات والسفر مع بداية الخمسينيات ومنذ تلك الأيام أخذ الفن البحري في الانحسار. فمن الطبيعي ألا يظهر نهامة أو فرقة بحرية تجيد الفن البحري على أصوله.

وهناك سبب آخر بالنسبة لتراجع الاهتمام بالفن البحري وهو الدور الذي تلعبه وسائل الإعلام. ففي معظم الأحيان لا يعير الإعلام الاهتمام الكافي للفن البحري أو الفن الشعبي عموما، فهناك أشبه ما يكون بالتجاهل لهذا الجانب من التراث، فمن المفترض أن تبرز الوسائل الإعلامية الفنون الشعبية وتحافظ عليها وتحفظها للأجيال الحالية والقادمة فتقوم بشكل دائم بعرض الفنون البحرية وأبرز من تغنى بها وتقدم نبذة عن حياة النهامة وعن مختلف أغاني الفن البحري والشعبي. وأود هنا أن أشير - والكلام للفنان عيد محارب - إلى أن هناك من يتحدث في بعض الأحيان عن الفن الشعبي في التلفزيون وهو في حقيقة الأمر لا يملك معلومات كافية عن ما يتحدث عنه، لذا على الوسائل الإعلامية أن تساهم بفاعلية في إبراز الفن الشعبي لكونه جزءا لا يتجزأ من تراث الكويت وأن تنتقي الشخصيات التي تملك معلومات وافية حول هذه الموضوعات.

ومن الأسباب الأخرى تحول اهتمامات الناس الفنية إلى بعض مظاهر الغناء المحلية التي استجدت على الساحة الغنائية منذ نهاية السبعينيات وحتى اليوم، حيث أصبح هذا النمط الذي يقوده عدد من المطربين دارجا ومنتشرا بين الجيل الحالي من الشباب. ولاشك في أن موجة الغناء الحالي لا صلة لها بالفن القديم ولا تمثل استمرارا أو تطويرا له وهذا مما لا يشجع على الاهتمام بالتراث الغنائي الشعبي.

علاوة على ذلك نجد أن هناك من الشباب من يرفض تماما أنماط الغناء المحلي برمته ويتجهون إلى الغناء الأجنبي، وهذا لا يلغي فقط الاهتمام بالتراث بل حتى فن الغناء المحلي الدارج حاليا.

هذه الأسباب هي التي حدت من نشاط الفرقة إلى حد كبير، فهي لا تجتمع الآن سوى مرة كل أسبوعين، إذ يتجمع عدد من أفراد الفرقة بالإضافة إلى عدد لا بأس به من الشباب من خارجها، حيث يسمر الأعضاء إما في الفن البحري وإما في الفن الشعبي الكويتي كالأصوات مثلا، والفرقة ترحب بكل من يرغب بزيارة مقرها سواء في أثناء حفلات السمر أو في الأيام العادية خصوصاً من الشباب الذين يرغبون في التعرف على الفنون الكويتية الشعبية القديمة.

ومع ذلك فإن نشاط الفرقة غير معلن دائما وكأنه عمل سري، ويفسر الفنان عيد محارب ذلك بقوله: «للأسف لا. فهناك ظروف تحول دون الإعلان عن هذه المواعيد بسبب عدم وجود تغطية إعلامية جيدة للفرقة بشكل خاص والفن الشعبي بشكل عام».

ويتجمع - حاليا - عدد كبير من المطربين الشعبيين لإحياء حفلات الفرقة مثل الفنان علي المسعودي وأحمد عبد الرحمن النجدي، وهناك زوار من البحرين مثل الفنان علي خالد. وقد برز عدد من المطربين في الفرقة مثل أولاد الفنان المرحوم معيوف مجلي، عبدالله وسليمان وكذلك أحمد النجدي في فن النهمة.

ولا تقتصر مشاركة أعضاء الفرقة على نشاطاتها داخل إطار الفرقة فقط فهناك أعضاء من الفرقة لهم مساهمات خارج إطارها فمنهم من يشارك في النشاطات الفنية لبعض الفنانين والفنانات أمثال الفنان نبيل شعيل وعبدالله الرويشد، والفنانة نوال.

لم يقتصر نشاط الفرقة على الجانب المحلي فقط بل لها نشاطات خارجية منذ بداية السبعينيات وحتى يومنا هذا. فقد كانت أول زيارة خارجية تقوم بها إلى البحر حيث لاقت زيارتنا ترحيبا كبيرا من الإخوة البحرينيين وتلتها زيارات أخرى إلى قطر حيث وجدنا من الترحيب والضيافة ما يشجي النفوس وكذلك إلى السعودية ودولة الإمارات العربية المتحدة. في مقابل زياراتنا الخارجية استجابت الفرق الخليجية لدعواتنا بزيارة الكويت فتوالت الزيارات من مختلف الفرق وأخذت العلاقات تزداد ترابطا واتصالا فيما بيننا حتى يومنا هذا تحت مظلة مجلس التعاون الخليجي. ولا شك في أن هذا التواصل يترك عظيم الأثر في نفوسنا لأسباب أهمها أن البيئة السابقة في دول الخليج تكاد تكون واحدة، فشعوب الخليج كانت تعتمد على البحر كمصدر للرزق وكذلك للسفر والتنقل بين مختلف البلدان خصوصا دول شرق أفريقيا والهند وجنوب شرق آسيا، وهذا النمط من الحياة فرض الفنون الشعبية المختلفة، فالفن البحري ارتبط بالأسفار والغوص على اللؤلؤ وهذا أسلوب حياة معظم الشعوب الخليجية سابقا فلا عجب أن يكون هذا النمط من الفن فنا يكاد يكون واحدا عند الجميع، وكذلك فن الصوت من أبرز الفنون الشعبية التي تنتشر بشكل كبير في الخليج العربي. والسبب الآخر لترابط هذه العلاقات بين الفرق الشعبية هو ما نلاحظه من انحسار تدريجي للفن الشعبي في عدد من الدول الخليجية وهذا الأمر بلا شك محزن لكل من يهتم بتراثه وفنونه التقليدية، لذلك نجد في الزيارات المتبادلة بيننا تحديا وإصرارا في الوقت نفسه على الحفاظ على فنوننا وتراثنا الفني من التشتت والضياع.

> كان يوم الثامن من أبريل العام ١٩٩٨ أسوأ أيام الفرقة، يوم فقدت مؤسسها معيوف مجلي الذي وهب حياته للحفاظ على هذا التراث البحري الغنائي

فرقة معيوف وتمسك بالتراث الشعبي

والملاحظ أن نشاط الفرقة لم يقتصر مؤخرا على دول الخليج العربي فقط بل تجاوزها على المستوى الدولي حيث شاركت الفرقة في العام ١٩٩٨ في معرض أكسبو في البرتغال كممثل لدولة الكويت وأقامت عددا من النشاطات الفنية التي لاقت استحسانا كبيرا.

لكن يبقى حدثا مهمان أثرا في الفرقة، وطبعا في ذاكرة أعضائها، الأول هو الغزو العراقي للكويت، والثاني وفاة مؤسس الفرقة المرحوم معيوف مجلي. فقد كان للغزو العراقي الغاشم على الكويت تأثير سلبي في نفسيات العديد من أعضاء الفرقة مما حمل بعضهم على الانزواء والابتعاد عن الغناء نتيجة لما رأوه من ممارسات قمعية ووحشية لم يصدقها العقل. أما الأمر الثاني فهو رحيل مؤسس الفرقة المرحوم معيوف مجلي فقد كان الثامن من أبريل العام ١٩٩٨ يوما أسود على الفرقة وصدمة كبيرة على أفرادها بعد أن فقدت علما من أعلامها الذي نذر نفسه وحياته لهذه الفرقة التي حمل من خلالها قضية الحفاظ على جانب مهم من التراث الفني الشعبي من خطر النسيان. وعلى الرغم من ذلك فقد زاد إصرار أعضاء الفرقة على الحفاظ على هذا الفن جزءا من التراث ووفاء للمرحوم معيوف مجلي الذي كان أبا للجميع، فقد تدرب عدد من الشباب الواعد من أصحاب الصوت المتميز على أداء الفنون البحرية حيث نجد الآن ثلاثة من الشباب المميزين هم أحمد النجدي وطارق الهولي وخالد طه ابن النهام الكبير المرحوم طه ياسين، وقد أثبت هؤلاء جدارة وأصبحوا من النهامة الأكفاء ولهم مستقبل يبشر بالخير.

كلمة أخيرة وجهها الفنان عيد محارب عبر جريدة «الفنون» قال فيها: أريد أن أذكر الشباب أو الجيل الحالي بأن هناك أمانة حملناها في أعناقنا وهي مهمة الحفاظ على الفن البحري وأوصلناها إليهم وكل ما أتمناه بعد هذا العمر أن يقوم الشباب بالحفاظ على تراث الآباء والأجداد أولئك الذين قامت الكويت على أكتافهم وصنعوا وطنا على أرض جدباء وأصبحت اليوم غنية بأبنائها وخيراتها. وعلى هذا الجيل عدم الالتفات إلى الفنون الدخيلة التي ساهمت في إضعاف الاهتمام بالفن الشعبي. فالفن الشعبي فن غني ويعبر عن حياة شعب كافح في حقبة معينة من حياته وأنتج هذا النمط من الفن ◆

من أحد عروضها

موقع مختص بتراث الجزيرة العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شوقي عبد الحكيم

هو البطل القادم عبر التاريخ ممتطيا جواده وشاهرا سيفه، يقود القبائل للوحدة لمواجهة الجدب والقحط.

هو البطل الباقي في ذاكرة الأجيال، عبر رواة السير والملاحم.

هذه وقفة أمام الصور المتعددة التي تلبسها أبو زيد الهلالي، متنكرا في ملابس غريبة ليتحايل على خصومه، أو يرتدي لباس الحيوانات ليلعب لعبة مهرج أميرات بني هلال.

شوقي عبد الحكيم - مصر

البطل الأسطوري لإلياذة العرب «السيرة الهلالية»

«أبو زيد الهلالي» في ملابس التنكر

من اللافت والمؤسف أن النص الأصلي المدون لهذه السيرة السياسية الكبرى للهلالية، ما يزال إلى أيامنا في عداد المخطوطة المحفوظة بمكتبة الدولة المركزية ببرلين، مثلها مثل مثيلتها «الأميرة ذات الهمة» - ٢٦ ألف صفحة.

بمعنى أن النص الفعلي للهلالية، لم تصله إلى أيامنا يد المطبعة بعد، ما يزال في عداد النص اليدوي - المدون -، ومن هنا فالاختلافات كبيرة، والمغالطات لا تنتهي، والإضافات التي أضافها الرواة والنساخ والمنشدون على مدى العصور تتبدى واضحة بين ذلك النص - المخطوط للهلالية، وبين بقية النصوص والطبعات الشعبية المتداولة على طول عالمنا العربي، من محيطه إلى خليجه، وهي بالتحديد الرقعة الجغرافية التي تغطي حركتها من حروب وهجرات أحداث هذه السيرة السياسية التي لا تبعد بنا أحداثها وتحالفاتها وتناقضاتها، عما نعانيه اليوم والآن، على طول البلدان والكيانات العربية، حتى ليبدو أن أحداث سيرة الهلالية كانت على دراية أكثر نبطا منذ حوالي عشرين قرنا من الزمان، في حروبها وتصديها للصهيونية، سواء في خيبر والجزيرة العربية، أو في الأردن المتاخمة لفلسطين التي تدعوها السيرة ببلاد - السرو وعباد - أو في فلسطين ذاتها، في القدس وغزة وعكا ويافا.

بل هي تتعقب القلاع والفلول الصهيونية - كما تدعوها السيرة وتسوقها بشكل مباشر - في حلب الشهباء، واللاذقية - التي فيها أسر دياب بن غانم - والقلاع المتاخمة لحماة وحمص ودمشق - وهكذا.

وتعد سيرة بني هلال، وتغريبتهم ورحيلهم إلى بلاد الغرب - المغرب العربي - وحروبهم مع الزناتي خليفة وما جرى لهم من الحوادث والحروب المخيفة» بحسب وصف الطبعات الشعبية المتعاقبة على نصوصها من مدونة كانت أو شفاهية، أهم أنموذج وأصبح لسير الأنساب القبائلية، أو لذلك التحالف العشائري الذي لم يقتصر بحال على عرب الجزيرة، بقسميها الشمالي القيسي، في نجد والحجاز، وجنوبها القحطاني في عدن وحضرموت والجنوب اليمني العربي بعامة فالسيرة ذاتها لا تغفل هذا الدور في التاريخ لرؤوس وممثلي وشخوص ذلك التحالف، منذ الإلهة الانثى القمرية «شما» وسليلتها الجازية أو الغازية وأخيها رأس التحالف المعدي القيسي، حسن بن سرحان سلطان الهلالية، وأبنائه، يونس ومرعي، ويحيى، وفارس بني هلال أبي زيد الهلالي سلامة.

إذا ما توقفنا عند ملامح ومكونات البطل المحوري للسيرة الهلالية وهو أبو زيد الهلالي سلامة فسنجد أنه القوة الدافعة لأحداثها. فهذه السيرة خليط غير بعيد من بطل ملحمي مثل عنترة من حيث اللون، والمأثورات أو «الفابيولات» المصاحبة لنموه كطفل قدري، جاء على غير لون آبائه ولازمه بالتالي الاضطهاد، بسبب لونه «الغرابي» الأسود حتى أنه برغم ما أسداه (أبو زيد) من انتصارات للتحالف القبائلي على الهلالي فأصبح الفارس الهلالي الأول، ظلت سياط لونه الأسود تلاحقه، وبالتالي السقوط العبودي الطبقي أو الاجتماعي.

فعندما وقعت المشادة الشهيرة بين الجازية كاهنة التحالف الهلالي، وابنة عمه، وبين زوجته «العالية بنت جابر» حين تزاحما على مشارف إحدى مخاضات المياه بمصر ثم بتونس بعد فتحها بهودجيهما، فما كان من الجازية رأس «الارستقراطية» القبلية إلا أن سبت العالية زوجة أبي زيد واصفه ياها بأنها «عشيقة عبدنا» وكانت تعني بهذا طبعا أبا زيد. وهو الذي فتح لتلك القبائل التي ثقل عليها الحصار بالقحط، طريق هجرتها الجماعية إلى تونس والمغرب العربي بعامة.

وظل يُستقبل في رحيله وإيابه استقبال الأبطال الشعبيين بحق «اليوم قد أتانا من هو عزنا وحمانا»(١).

وأبرز ملامح أبي زيد هو قدرته على التنكر والتخلص من أعتى المآزق، فهو كما تصفه السيرة «يصبغ حاله سبع صبغات، ويتقن الحديث بسبع لغات»(٢).

فمنذ أول أسر وقع فيه أبطال بني هلال، حين أسرهم الملك الدبيسي - الفارسي - حاكم حلب الشهباء في ذلك الحين، تنكر على هيئة درويش أعجمي ولبس طيلسانا وحادث الملك الدبيسي بلسان الفارسي بعد أن تحايل على حراس المقربين وخدرهم بملبسه الحلبي، حين سألوه:

«ماذا تأكل يا شلبي؟»

فأجابهم: «هذا ملبس حلبي».

إلى أن حقق انتصاره على الحكام الفرس منشدا:

يقول أبو زيد الهلالي سلامة
لا يكتم الأسرار غير الأصايل
ولا يكشف الأخبار غير خاين
رديء الأصل من قوم أراذل
أنا أبو رزق من أهل عامر
وأمي شريفة من خير القبايل
سميت أبو زيد على الناس زايد
كريم شجاع من كرم أفاضل

> يصعب للغاية تصور الكم الكبير جدا من المأثورات والأشعار الشعبية والهجاء والنكات التي تدور في فلك أبي زيد، في طول البلدان العربية التي مر بها أو وصلت إليها حكايته

فحيل أبي زيد الهلالي لا تتوقف عند المعرفة بلغات عصره وما يتفرع عنها من لهجات، متناهية الانغلاق، ولا في القدرة الفائقة على التنكر والتحولات بل إيماءات الدراويش والشعراء الجوالين والحواة والحكواتية والكهنة والحكماء والنساء الخليعات والغوازي والمهرجين والعيارين.

بل هو كان على معرفة كبيرة بمحصلة معلومات منها ما هو أسطوري وجغرافي وكوني، تبدت في حلوله للمحاذير والألغاز التي من مهامها اختبار قدرات البطل وذكائه وتعويق مآربه وطموحاته.

من ذلك أنه سُئل ذات مرة من يهودي صاحب قلعة في فلسطين يدعى أبو بشارة: أخبرني كم طيرا نزل بالكتاب؟ (٣)

فقال: تسعة، الذباب والنمل والنحل وطير الأبابيل والجراد وطير عبس وهو الخفاش والغراب والهدهد.

هي بالتحديد الطيور السامية - التابو -، وهي كما يلاحظ تخلط بين الطيور والحشرات.

كذلك كثيرا ما تعرض أبو زيد لألف باء الأشجار العربية السامية، وأجروميتها الطوطمية المقدسة، وكيف أن من دهن جسده العاري بزيت السندال لا تلمسه نار.

بالإضافة إلى معرفته بالأقوام والقبائل المنقضية مثل «الزهل والزهول والسبط والبنطان» والأخيرون يرجح أنهم الأنباط الأردنيون.

فلا تنتهي مخاطره ومآزقه في أديرة اللاذقية، وربوع الشام وفلسطين وقبرص، وأراض وحضارات منقضية مثل أرض عيرام (٤) المتعاصرة مع عصر جمدة نصر في سومر ٢٩٠٠ ق.م.

كذلك يتبدى أبو زيد على طول سيرة بني هلال بالإضافة إلى مآثره المستقلة على معرفة بالكيمياء وكيفية منازلة «طباخي الكيمياء» وحجر المغناطيس، ومآثره التي لا تنتهي والتي يغلب عليها الهجاء والمزاج، على طول معظم الكيانات العربية مرورا بنجوع الجزيرة العربية والشام وقرى مصر بخاصة وكفورها، حتى إذا ما انتقلت مأثوراته إلى ليبيا وتونس ومراكش اكتست مأثوراته ونوادره مسحة شعائرية، فأصبح يدعى سيدي بو زيد «فيتبرك به الفقراء والواجفون والمضطهدون المهانون بعامة» فكان يتسمى بـ «سياج الضمن، غفير البيض، حمى - أو حامي - المسكين (٥)، كما اشتهر بخرجه العجيب وطرقه التي كلها مسالك.

ويكاد يصعب للغاية تصور الكم الكبير جدا من المأثورات والأشعار الشعبية والهجاء والنكات، التي تدور في فلكه على طول البلدان والكيانات العربية، التي كانت يوما مسرحا لتلك الهجرة الجماعية التي فاض بها الخزان البشري للجزيرة العربية وأعرابها.

فمأثورات أبي زيد الهلالي تغطي سوريا العليا، ووادي الرافدين بعامة ومصر العليا (الصعيد)، ومدن الدلتا - خاصة بلدة بلبيس - بالإضافة إلى المغرب العربي في ليبيا وقرى تونس والمغرب والجزائر حتى الأندلس وجبال البرانس.

فشخصيته عبارة عن وعاء كوني لكل المتناقضات: فهو شاعر عنيد ونائحة وماجن - كما وصفه دياب بن غانم - ومنقذ لكل حائر كالخضر وغيره، وقديس أو أنه مسحة شعائرية تطغى على مجمل ما ذكرنا من نقائض وفضائل، فكانت تصل به حيله وأحابيله إلى حد التنكر تحت جلود الحيوانات في هيئة مهرج لأميرات بني هلال عبر احتيالهن على حكام البلاد التي يجتازونها ومنها حاكم مصر الملقب بـ«الفرمند» وتسمى قشمر:

«فعند ذلك تجهزت البنات في الحال وفعل أبو زيد كما أشار وكانت هذه البنات من المحصنات وكانت في جملتهن وطفا بنت دياب، وجمال الطعن بنت أبو زيد، وبنت القاضي بدير، والست ربا، النعام، وجوهر العقول وسعد الرجا، ولبس أبو زيد قرونا من جلد الثعالب والذئاب وتقلد بالسيف من تحت الثياب وأرخى له سوالف طوال من أذناب الكدش والبغال وجعل بزمام ناقة الجازية أم محمد وقد تعجب من أفعاله السادات والعمد وقال له السلطان حسن: لله درك على هذه الحيلة، التي لم يسبق عليها أحد وودعه بمن معه من البنات الأبكار والصناديق والبكار ومن داخلها الأقمشة الحسان والأبطال والفرسان حتى دخل إلى المدينة وطلع إلى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصر «الفرمند».

وتنكر أبي زيد أمام فرمند مصر، يذكرنا بتنكر كليب - ملك العرب - الأخ الأكبر للزير سالم أبي ليلى المهلهل تحت جلود الحيوانات لتحرير حبيبته جليلة بنت مرة التي اغتصبها التبع اليمني حسان اليماني.

بل اللافت أن كليهما - أبا زيد وكليب - اتخذا الاسم ذاته للمهرج قشمر.

ويبدو أنها عادة عربية سامية راسخة، تتمثل في شعائر التوحد أو التنكر تحت جلود الحيوانات الطوطمية، فهي منتشرة بكثرة في معظم ملاحمنا وسيرنا العربية، كما أنها منتشرة لدى قبائل أفريقيا الشرقية.

ويذكر «فريزر» أنها لعبت دورا مهما في الحياة الاجتماعية والدينية عند قبائل «اكيكويو» التي تسكن أفريقيا الشرقية والتي ترجع فيما يبدو إلى أصل عربي (٦).

فالمعتقد هنا بالنسبة لشعيرة التنكر تحت جلد الحيوان، واكتساب صفاته وقواه الخارقة. فالشخص أو البطل الشعبي بارتدائه جلد الحيوان يطابق بين شخصه والحيوان الضحية، والذي يكون بمنزلة الحاجز بينه وبين إيذاء القوى الشريرة، بتخليصه من هذه القوى الغريبة حتى لا تتملكه، عبر شعائر التحولات والتمثل بالمولود الجديد من الجدي إلى النعجة والكبش والذئاب في حالة المتنكر باكتساب خصائصها من وداعة وافتراس.

كذلك كثيرا ما تنكر أبو زيد في زي النساء، من غواز ودلالات وقابلات وبنات هوى، خاصة حين تحايل برفقة الجازية وبقية عذارى بني هلال على أبواب تونس، ليسمح لهن بالدخول، وطوره النسائي وأغانيه الأنثوية، لاكتساب موافقة صاحب الباب أو القفل الذي كان قد شدد عليه الزناتي خليفة بعدم فتح بوابات تونس ◆

هوامش:

(١) تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد المغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة - طبعة صبيح - القاهرة - ص ٣٠.

(٢) المصدر السابق - ص ١١٣.

(٣) المقصود بالكتاب هو العهد القديم وطيوره الطوطمية السامية.

(٤) التغريبة - ص ١١٥.

(٥) المصدر السابق - ص ٢٢٤.

(٦) الزير سالم أبو ليلى المهلهل، شوقي عبد الحكيم، دار ابن خلدون

ازدهر الفن الفولكلوري القبرصي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلا أن تأثر هذا الفن بعدد من الحضارات المختلفة يبدو واضحا بدءا من الدولة البيزنطية في القرنين السادس والسابع حتى الحكم العثماني في القرن السادس عشر. أما في فترات ما قبل التاريخ فإن الفن التراثي القبرصي كان متأثرا بكل ما يحيط الجزيرة من مناطق جغرافية في البحر الأبيض المتوسط وكل الحضارات التي سكنت تلك البقعة وأخذت حيزا زمنيا طويلا فيها لا شك في أنها تركت بصماتها واضحة على ثقافة وتراث هذه الجزيرة الساحرة.

الأنامل القبرصية تنسج نقوشا غنية بالعناصر التراثية

بالنظر إلى أهم ما يميز التراث القبرصي، فإننا نجد تلك المشغولات اليدوية النسيجية المطرزة التي نقلتها الدولة البيزنطية معها إلى قبرص عندما سكنتها ثلاثة قرون من الزمان. إلا أن هذا التقليد كان قد مر بفترات متعددة من التطوير اعتمادا على البيئة القبرصية، حيث قامت النساء بالتطريز والحياكة وفقا للنمط القبرصي التراثي.

تقوم الفتيات في قبرص بالعمل على تجهيز مستلزمات زفافهن منذ وقت مبكر جدا حيث تقوم بصناعة أنواع متعددة من النسيج المطرز بنفسها على أن تشمل أغطية الأسرة والوسائد والستائر وكل مفارش الطاولات التي يجب أن تأخذ شكلا واحدا ونمطا متناسقا ونقوشا غنية بتفاصيل دقيقة ذات علاقة بالبيئة القبرصية، وتختار كل فتاة كيف يكون شكل تطريز النسيج شرط أن يكون متوائما مع تصميم الغرفة التي ستجلس فيها العروس مع وصيفاتها لتلقي التهاني.

وتقسم المطرزات النسيجية في قبرص إلى نوعين، النوع الأبيض الناصع الذي لا يدخل في تكوينه أي لون آخر، والنوع الثاني هو متعدد الألوان. ويعد النسيج ذو التطريز الأبيض الناصع هو الأغلى ثمنا وهو الأفضل ويسمى «ليفكاريتيكا» نسبة للمركز الرئيس لصناعة هذا النوع من النسيج المطرز في قرية «ليفكارا»، مع نهاية القرن التاسع عشر، أصبحت هذه الصناعة هي المهنة الرئيسة لنساء قرية «ليفكارا»، وكذلك رجالها الذين يتولون مهمة تسويق هذه السلع في العاصمة القبرصية «نيقوسيا».

وتعتمد صناعة النسيج المطرز هذه على عدد من المواد الأولية البسيطة والتي تُصنع بالشكل الملائم لاستخدامها، وتستخرج المواد من مصادر طبيعية كالنباتات المتوافرة كزهور «الديزي» وشجر النخيل. إن النقش الأكثر تطبيقا في هذا العمل هو النقش المتعرج والذي يسمى بـ «نقش النهر» الذي يعد من أهم أنواع الغرز المستخدمة في التطريز والتي تستخدم في تشكيل نقوش أخرى أكبر حجما. كما يلاقي العمل المعتمد على تفريغ النسيج رواجا كبيرا وهو يحتاج إلى مهارة عالية وغالبا ما يكون التفريغ في منتصف القطعة حتى تبرز جمال ودقة التصميم. إن التصاميم المنتشرة في «ليفكارا» كانت قد استمدت أغلب نقوشها من الإغريق في اليونان القديمة ومن الإيطاليين في عصور سابقة.

> تقوم الفتاة القبرصية بتجهيز مستلزمات زفافها منذ وقت مبكر جداً، لتتوائم مع الغرفة التي ستجلس بها مع وصيفاتها لتلقي التهاني

أما القماش الأساسي والذي يتم العمل عليه كأرضية للتطريز هو قماش «اللينين» وعادة ما تُتبع طريقة عد الغرز ومن ثم البدء في التطريز بدقة متناهية دون الاعتماد على الرسم أو التخطيط المسبق. لقد طرأت العديد من التطورات على صناعة النسيج المطرز كفن إغريقي قديم، حتى أن خيوط الحرير الحمراء دخلت على معظم المشغولات الحديثة بنقوش غنية متنوعة، تعتمد في أغلبها على تصاميم بسيطة كالطيور والزهور ذوات الحجم الكبير والتي تتفرع منها نقوش أصغر شبيهة بها تعطي ثراء فنيا للقطعة. كما راجت في فترة الحكم العثماني تلك المطرزات المعتمدة على الخيوط الذهبية والتي دخلت في أغلب المصنوعات النسيجية كالمفارش وأغطية الأسرة والمخدات حتى استقرت أخيرا في الملابس النسائية الفولكلورية القبرصية، إلا أنها اندثرت تقريبا في باقي المشغولات من المطرزات النسيجية.

سادت قاعدة عامة في قبرص، إن كل امرأة يجب أن تكون ماهرة في صنع كل أنواع النسيج المطرز، ويحتم عليها ذلك القيام بصنع ملابس عائلتها وجميع مستلزمات المنزل النسيجية مثل الأغطية والوسائد ومفارش الطاولات والمناشف التي تستخدم في أغلبها خلال الأعياد والمناسبات. هذا وتصر النساء في قبرص على استخدام الطرق التقليدية في الحياكة والتطريز وذلك للاحتفاظ بالطابع الأصلي التراثي لهذه المهنة.

انتشر في غرب جزيرة قبرص وتحديدا في منطقة «كارباس» نوع آخر من النسيج المطرز والذي ركز على الألوان الأفتح والتي يغلب عليها اللونان الأحمر والبرتقالي، وتستخدم خيوط القطن السوداء والبيضاء في التطريز، بغرز معينة وعلى شكل خطوط أفقية. وعلى الرغم من أن «كارباس» كانت تشتهر بنوعي الحرير الراقي فيها، إلا أنها عرفت أكثر بنسيج القطن الأبيض المتميز فيها والذي يستخدم في تزيين مقاعد الجلوس الملونة في غرف المعيشة خلال الأعياد والمناسبات المختلفة.

الآن، تعمل العديد من النسوة على حياكة ونسج الخيوط الحريرية بالإبرة، وهو تقليد انتقل إلى قبرص من إيطاليا في وقت سابق لكنه لم يستمر طويلا، غير أن الكثير من نساء بعض القرى القبرصية قمن بإحياء هذا الفن التراثي من جديد ويدعى «فينايز» ويختلف في شكله عن النسيج المحلي، ويحتاج إلى الدقة الشديدة والصبر والتأني فهو يشبه في صعوبته تفريغ النسيج، لكنه يبقى في النهاية من أرقى الأعمال وأكثرها غلاء، وتتركز صناعة الـ «فينايز» هذه الأيام في المدن الكبيرة مثل «لارناكا» و «ميليني» إلا أن محاولات بسيطة لإحياء هذا النسيج التراثي تبدو واضحة في بعض القرى الصغيرة مثل «أثينيو».

تبقى صناعة المشغولات المطرزة علامة بارزة في التراث القبرصي يحرص السائحون على اقتنائها نظرا للدقة التي تتميز بها والذوق الراقي في اختيار النقوش ◆

مفرش لينين من قرية «ليفكارا» معتمد على التفريغ «القرن ١٩»

http: // www.lace-embrodery-shop.com

موقع يعرض أهم أنواع النسيج القبرصي فغي مدينة «ليفكارا»، يمكن للمتصفح التعرف عى هذه الصناعة العريقة وشراء ما يحلو له منها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سوزان المصري

الصيغة أو الحلي، ومنذ القدم كانت فناً مرتبطاً بزينة المرأة، لذلك كانت الصيغة ولم تزل هي الباب السحري لخيال وعالم المرأة منذ أقدم الحضارات وحتى الآن. منذ فجر التاريخ تعامل الإنسان مع المعادن وصاغها لتكون حليا، ومع تطور الحضارة الإنسانية. لم يعد الحلي مجرد عنصر أساسي لزينة المرأة بقدر ما تحول إلى فن يعكس تعقد وتطور الحياة، فبقدر ما ينقش العقل في الخيال يخرج الحلي وهذا نفسه هو ما جعل فنانة مثل سوزان المصري واحدة من فنانات الصيغة الجادات بعد أن تمكنت من أدواتها إلى أفق الفن الرحبة.

أماني الخياط - مصر

سوزان المصري:

صناعة الحلي جعلتني أثق في قدرة اليدين على تجسيد الأحلام

تنتمي سوزان إلى أسرة تقليدية، بعيدة عن ممارسة الفن، ولكنها كانت دوما تصنع لنفسها حلما، تسعى إليه كثيرا، ولا تهدأ إلى أن تنجزه، لذلك كانت دراستها علمية مما حفز داخلها الرغبة في الاجتهاد ومسؤولية المتابعة لما تريد وهذه البذرة العلمية هي التي سهلت إكمال مشروع الحياة فيما بعد.

ولأن النشأة علمية فمن المدهش تلك اللغة الاستعارية التي تستعملها الفنانة، فسألتها كيف توازت الخطوط بين العلم والأدب؟

- على الرغم من أن دراستي علمية فإن الأدب، كان يجذبني بجمالياته، مما زرع الإحساس وفكرة الحلم والرؤية التي مهدت لزرع الخيال... وكل هذه الجزئيات الصغيرة، هي التي أظهرت لمحة من الطاقة الكامنة في الداخل. وكان عالم الأدب هو ما جعل الخيال يتفتح على الأفكار التجريدية وغير المرئية. وعلى الرغم من أنني التحقت بكلية الهندسة لأنني أحببت مادة الرياضيات دوما، فقد ساعدتني في الرياضة الذهنية وإتقان الحرفة التي هي جزء من مكونات فني.

على الرغم من تقليدية الحياة والدراسة في مدرسة فرنسية والالتحاق بكلية الهندسة كطالبة متفوقة، فإن هذا الجو كسر وبحدة... فكيف جاء التمرد وتغير المسار؟

تقول سوزان: تعرفت في الجامعة على طريقة جديدة في تعاطي الثقافة، خارج إطار الحياة المدرسية التقليدية، فقد تعرفت على إيفلين فنانة الفخار السويسرية عن طريق الأديب نبيل ناعوم، وجذبني كثيرا أن يصنع الإنسان الحلم بيديه ويجسد ليروى، وكان ذلك يعني مواجهة الخوف بداخلي، لأكتشف طاقة التمرد داخلي، الذي أخذ صورة تجاوز كل ما هو تقليدي الذي خرجت به من الطبقة الوسطى التي أنا منها في ذلك الوقت. وفي هذا الوقت لفت انتباهي الحلي «الصيغة»، وخاصة الفضة في منطقة «سيوه» ومنها جاءت البداية.

الحلي وعالمه لا يحتاج إلى الحرفة بقدر ما يحتاج إلى الفن، ولا يحتاج إلى التقنية بقدر ما يحتاج إلى الخيال، ولا يعتمد النقل من نمط أو فترة تاريخية بقدر ما يحتاج إلى التميز والتفرد، وعن اكتشاف هذا العلم داخلها قالت:

- لقد لاحظت على فضة سيوه البساطة والسطحية، فبها قدر من البدائية يفتح أفق الرمزية، وكأن هذا الجزء التقى مع الجزء المتمرد داخلي. وبعد أن تعرفت على هذا العالم، سافرت إلى أمريكا، وقررت أن أفتح للتمرد أفقا أرحب داخل روحي، فتركت الهندسة لأدرس الفن. وكان ذلك يعني المغامرة بكل تراثي الشخصي حتى لحظة القرار، وهكذا كان الإصرار على كسر طوق التقليدية. وقد ساعدتني اللحظة التاريخية فقد كانت أمريكا تعيش تمردا بعد مأزق فيتنام.

هل من الممكن أن يمسك الإنسان طرف اللحظة التاريخية العامة لتلتقي مع الطرف الخاص؟

- عمت المجتمع الأمريكي ثورة ضد حرب فيتنام، وكانت الردة الأولى هي التمسك بالثقافة الروحية التي تعادل الوجود الأمريكي الجاف. وعندما سيطر النشر والإعلام، وكانت الكتب متوافرة بيسر وكثرة وجميعها تسهل عملية الفهم. وكان السفر إلى أمريكا يعني توفير التذكرة وامتلاك ٢٥ دولارا. وصغر السن مع الجهل بالمخاطر سهل الاكتشاف، وأهل للكشف عن هذا الجزء في روحي والخاص بالتمسك بهويتي ورفضت أن أذوب في المنطق الاستهلاكي لنمط الحياة الأمريكية، فكان النفور من البذخ الزائد.

> "مشاهدة الأعمال البديعة للفنانين العظام، زرعت في داخلي حب هذا العالم، وملأتني رغبة في أن أكون جزءا منه"

كيف تفتح للحلم باب الفن...؟ لماذا أخذ التمرد شكل الفن؟

تقول سوزان: مشاهدة الأعمال العظيمة للفنانين العظام، زرع داخلي حب هذا العالم، ورغبة جامحة في أن أكون جزءا من هذا العالم السحري، فالكم الهائل الذي رأيته وخزنته عيني لم يكن يسمح إلا بأن يكون موجودا بقوة، ولذلك درست الرسم وتصميم النسيج. وكانت أول ورشة في مطبخ بيتي، واعتمدت على الأشياء البسيطة، من أقلام النقش والخشب والمعادن، حتى أتمكن من أن أنمي الحلم الداخلي، فكنت ألحم الفص على البوتاجاز.

في وسط هذا العالم المليء بالمصممين، والاتجاهات الحديثة في الفن والسيطرة على الذوق... كيف تعاملت مع ذلك منذ البداية؟

- دفعني للحق الإحساس بالضآلة تجاه الحداثة السائدة، إلى أن أتساءل، أين أنا مما هو مطروح؟ وكنت أبذل جهدا حقيقيا لأعرف نفسي وأقترب من ذاتي، واقفة على حدودها حتى انتهيت إلى الشكل الذي أحب والأقرب إلى طبيعتي، لا إلى السهل!! حتى أن هذا ما قدمني بتميز في أثناء الدراسة، مما جعل لوحاتي هذه تكون من المقتنيات بنيويورك.

ما الفرق بين صانع الحلي في التقاليد القديمة وفنان الحلي الآن؟

- الحرفة مهمة للفنان، بينما الرؤية الفنية للحرفي غير واردة ولأنه ينفذ بقدر من الإتقان والتمكن من حرفته، فالحرفة في الشرق تُعنى بالتقليد، فهو يقدم الموديل نفسه دون تغيير أو تجديد أو حتى إضافة، وينفذ التصميم نفسه عاما وراء عام. ولكن الآن اختلف نظام العمل، فلم تعد تلك العمالة المتمكنة من تقليد الحرفة موجودة، الشخصية المميزة لم تعد متوافرة، لم يعد ذلك الحرفي الذي ينجذب إلى هذا العالم راغبا في تحقيق الذات، فكانت أبجديات التحقق هي دراسة الفن، لأنها تمرن العين وتشبعها وهذا يدخلنا إلى مناطق أخرى، مناطق الكسب السريع التي تجعل الأمور تشوه. فما يتم الآن هو مسخ للقديم، لأن هذا المبدع القديم غير موجود، فما كان يحتاج إلى أيام لينجز لم يعد يناسب إنسان هذا الوقت الذي يفضل عمل العديد من القطع السهلة والسريعة والمربحة أكثر.

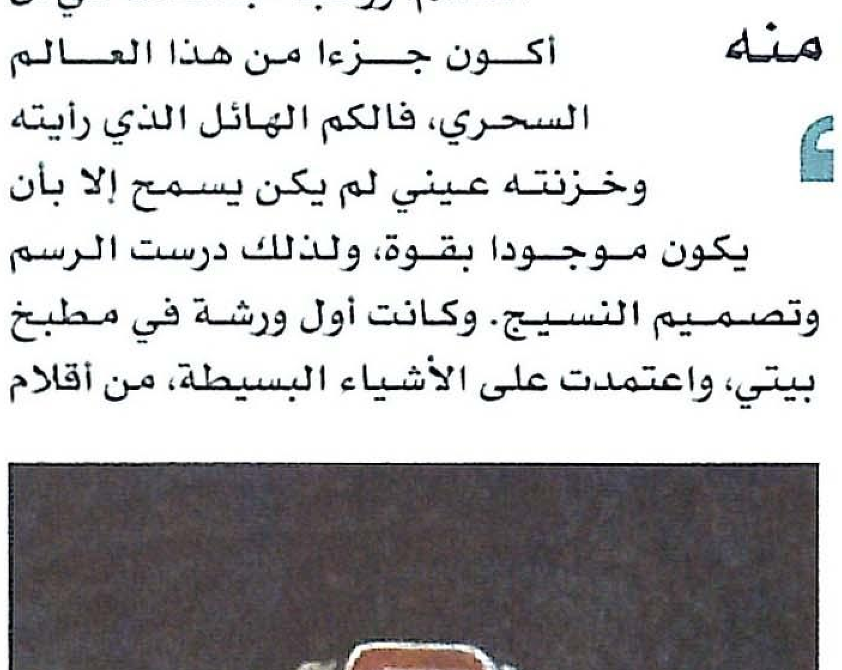
يعني ذلك ارتباط هذا النوع من الفن بالقوة الاقتصادية ونوع المعرفة والثقافة السائدة؟

- هذا أمر مؤكد، فإيقاع العصر، لا يقبل الكثير من التعديل، ولا يسمح لفرد بذلك، وبما يمنح من بعض التسهيل لمؤسسة ومجموع. وإذا نظرنا إلى واقعنا الآن سوف نجد أن ما يقدم ليس نسخا جيدة، بقدر ما هو مسخ كاذب وهذا يخيفني ويجعلني أخشى الزيف، وهذا نفسه هو ما دفعني بصورة تلقائية إلى العمل الفردي والاعتماد على النفس. وعندما عرفت أن طاقتي هي محركي الصادق الوحيد، والذي يجعلني أقدم نوعا من الإبداع الصادق، قررت أن أدرس الصياغة في معاهد متخصصة، لأن الدراسة تنظم الحماس وتضبط الإيقاع. وكانت الدراسة تفجر الصراع داخل نفسي، فتعرفت على الحلي الإغريقي والروماني والفرعوني والحديث، وحتى أحسم هذا القلق تنوعت في الدراسة وتعمقت من الحضارات القديمة إلى الحديثة مرورا بالعديد من الروافد.

هل ساعدت الإقامة في أمريكا، على تنوع الرؤية وتعميقها؟

- بقليل من الفضول، تمكنت من رؤية أفضل ما في أمريكا، فقد شاهدت في متحف Natural History في نيويورك كل الحرف البدائية وحتى العصر الحديث. كنت أدخل إلى المترو بوليتان بوضع أي عملة، فقد كنت محظوظة فهذه الفترة التي كانت توفر فيها أمريكا الثقافة بسهولة حتى ينجز هذا الشعب موروثه الثقافي والإنساني. وإن بقيت العيوب واضحة أمام عيني فالمشاكل الاجتماعية والعنف هما أسوأ ما في هذا المكان!! فقد عشت طفرة الروحانية

تصميمات مبتكرة لسوزان المصري

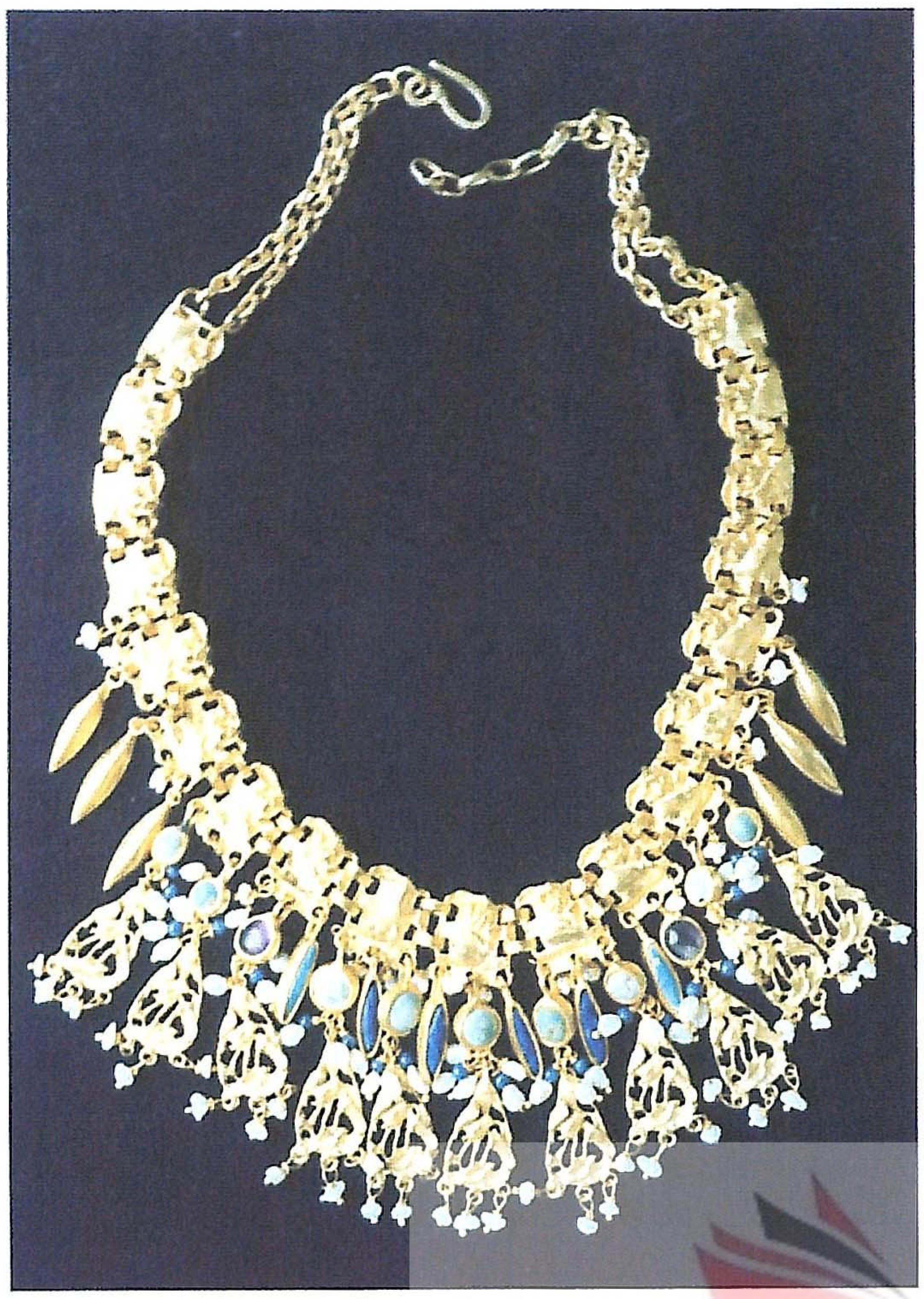


حفر بارز على المشبك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والثقافة. وكانت الروحانية كما فهمتها تعكس الإرادة والعزيمة للفرد. فأنا ككيان ليس بالنتيجة التي أصل إليها ولكن ببلورة الإرادة وممارستها والمشوار الذي أسير فيه. وإرادتي مع نفسي وليس مع الآخر. فبحثي عن الحلم يعني استعدادي لدفع ثمن الوصول إليه. فإرادتي الصغيرة هي التي تنجز وبصورة أخرى، إن الكيان هو الذي ينجز. فالإنجاز محصلة للإرادة. فالنصر والتحقق لا يأتيان باستخدام الأشياء المساعدة من العالم الخارجي - خارج الذات - ولكن بما أبذل أنا من جهد ووعي مع إرادتي، تجعل الأمور تأخذ ملمح صدق.

عقد عصري مستوحى من أشكال قديمة


عقد من الفضة المذهبة محلى بأحجار ملونة

● كيف جاءت ممارسة الفن في نيويورك؟

- عملت مصممة نسيج لفترة، ثم في جاليري، تعرفت على حضارة الهنود الحمر والصين وعلى فن الكليم وهذا قدم لي نوعا من الخبرة لا يتوافر كثيرا ودرب العين على الجمال، حيث القديم يقدم قيمة الصنعة، مما يجعل العين لا تقبل التشويه والمسخ، وهذا أهم ما في هذه المرحلة.

● ومن العودة الأولى للقاهرة، تبدأ قصة أخرى مع هذا النوع من الفن، الذي لم يعد فن الزينة بقدر ما أصبح فنا لاكتشاف الفنان والمقتني معا...

تقول سوزان: عدت إلى مصر في منتصف الثمانينيات، وبقيت أعمل ثلاث سنوات بمفردي، بحثا عن منطق يخصني، وفي هذا الفترة لم أعرض أو حتى أبيع، وكانت المفاضلة بين أن أحول الفن إلى قوة إنتاجية وهذا وجه أو أن أقرر العمل على شيء صغير ولكن يكشف لمسة الإبداع الخاصة وهذا يقرب الصياغة من الفن.

وجدتني أقترب من الاختيار مرة ثانية، فهو أقرب إلى طبيعتي، ويساعدني على تكثيف تجربتي وتقديم خلاصة ما تعلمت. وهذا التركيز سمح بكثير من الغنى والخصوصية للتجربة بصورة تسعدني شخصيا. فالزمن ملكي، وعلي فقط ألا أستعجل النتائج وهذا نفسه هو ما أؤمن به على الدوام.

وبعد العام الثالث جاء أول معرض في الأتيليه وكان ناجحا جدا، وأظهر الجهد الحقيقي، وهذا هو ما يسمونه بالاستراتيجية. فالخلق يحتاج إلى هذا الانتظار، حتى يقدم الأفضل، فيقابل بالقبول والترحاب الذي يمد الروح بالثقة والقدرة على الاستمرار.

● قدمت معارض مشتركة، هل كان ذلك لمساعدة المتلقي على قبول فكرة فنية الحرفة؟

- بالفعل عرضت في معرض ٤٩ مع سيد الصدر الخزاف، وحسن سليمان، وكمال خليفة، وكان معرض العمل الواحد وشاركت بعمل واحد مع الاسكيتش الخاص به. ولم يكن دافعي هو تحويل الحرفة إلى فن، لأن طريقة التقديم منذ البداية عكست ذلك بوضوح.

● المحطة الثالثة في حياة الفنانة سوزان المصري كانت باريس وعن عاصمة الموضة والتصميم... تقول:

- باريس، فترة التطبيق فهي عاصمة الموضة والتصميم، ومدينة غنية بالفن. فدرست كل ما هو موجود في السوق من إكسسوار وصيغة وحتى فن العرض، فواجهات المحال الباريسية فن يُدرس، وتعرفت على الخامات السائدة. وقررت أن أقدم الفريد والمميز وغير المتوافر، حتى أستطيع أن أنافس، فهم يملكون ورش الحديث الرخيصة القادمة من آسيا. والقديم يأتي في مجموعات من المغرب. القديم يستورد بكميات جملة ويكون رخيصا. والعجيب الذي أحزنني أنهم جعلوا من حرفنا القديمة بضاعة رخيصة. ومن كثرة التقليد، أصبحت حين ترتديها لا تملك خصوصية حقيقية وعندها تذكرت الهنود الحمر وكيف تفقد الأشياء قيمتها بالكثرة. فهم ينتجون نسخا من القديم بخامات رخيصة تُغرق السوق «La Bien Marais» وهي فكرة في الاقتصاد «تغريق السوق» وهذا دفعني لأهمية التصميم في مواجهة التاريخ!!

● الحلي دلالات تضاف إلى دلالات الجسد. فتصبح قرينا للحظ والصحة والعافية وللمستقبل وللماضي وللعقيدة وللحلم، والثقافة. تتصل تلك الدلالات بجسد صاحبها حتى تموه فيه، وتصير نفسا معبرة عن ذات صاحبها، فلا نخالنا نرى الحبيب والعدو والصديق مجردا من تلك الدلالات... هكذا كان الحلي منذ القدم فماذا عنه الآن؟

"عملت مصممة نسيج، وتعلمت طريقة عمل الكليم، واطلعت على حضارة الصين والهنود الحمر، ودربت عيني على رؤية الجمال"

- عندما أفكر في الخامة التي أتعامل معها أجدها حقيقية ومن الطبيعة، وهذا يجعل حرفتي تظهر ولا تبتذل، وهذا جعلني أفكر كيف أصل بها لإتقان وإبداع حرفة الشرق وحداثة ودقة التصميم المعاصر في الوقت ذاته، فالتصميم يعكس الفكرة بتنفيذ حرفي عال.

ولذلك جاء معرضي في معهد العالم العربي بباريس فيه كثير من الابتكار وإن حافظت على خطوط الشرق المعقدة وألوانه «المينا» الزاهية. وقدمت المودرن في خامة الفضة بطريقة لا يمكن تقليدها. فوضعت أحجارا مع نحاس مع مينا «enamel» حتى أن مجلة elle الفرنسية فردت للمعرض بعضا من أوراقها. وهذا ما قدم عملي بقوة للسوق الفرنسية.

● ولأن الحلي عنصر أساسي في زينة المرأة ومكمل للزي فهو الذي يثري اللباس ويسايره في تطوره وتغيره، ولهذا فإن قطاع الحلي يمر بتحولات كثيرة... ألم تفكري في العمل مع بيوت الأزياء؟

- أرفض الفكرة فهي قائمة على استهلاك الحضارات، حيث يقررون أن يكون الموسم صينيا، ليأتي الموسم القادم بحضارة أخرى وهذا يعني الخروج من الروح لأن الزمن هنا يأتي عكس مفهوم الحضارة وعلى نقيضها. ففكرة الهضم والتخلص فكرة غير حضارية. والدرس الإيجابي في القصة يأتي من الاقتباس والتحوير.

كيف يتم التعامل مع الحضارة العربية والتراث البدوي بنوع من الإبهار ثم يفك هذه المفردات ويتعامل مع أجزائها ثم يلقى بها؟!

● هل هذا ما يمكن أن نسميه طريقة لمواجهة العولمة؟

- بعيدا عن منطق المفاضلة وفكرة الأحسن، نحن بحاجة إلى الاعتزاز بأشيائنا، وذلك لأن حضارتنا تمر بمرحلة ضعف تجعلنا نتمسك بما نملك ونحافظ عليه، بينما الغرب يمر بمرحلة قوة تجعل التعامل بالنسبة لهم خاليا من كل خوف وزعزعة بحيث يعود ليتشكل كيفما يريدون. فاستيراد الحضارات الأخرى للاستهلاك رفاهية وليس عامل تهديد لنموذج حياة وطريقة الإنتاج. وهذا على النقيض مما يحدث هنا. وهذا الفهم نفسه هو الذي أكد لي أنني ببعض من الأساس القوي أستطيع أن أوجد وأقدم ما أريد فمن الكذب الخوف والارتباك. ولن نتمكن من صد العولمة إلا بنوع من الإرادة، وهذا أقل ما نستطيع، فلن نرتدي أو نلبس ونتمسك ونصدق كما هو مطلوب ومخطط لنا. فكرة الاعتزاز بالنفس تعني الإرادة فالصيغة تعبر عمن يرتديها كما باقي المفردات. ولهذا كان اختياري التمسك بصفات قريبة من المكان والروح تجعلنا نعتز بأنفسنا. وعلى الإبداع والحرفة أن يأخذا موقعيهما ضد التغريب الرهيب القادم.

● تقدم سوزان المصري حليها مشحونا ومحملا بكل هذا الوعي، الوعي بالتاريخ البشري مع الحلي، فتضيف مسحة القديم، وتحقنه بالضباب الرمادي، وتحور بالشكل من حيث لا ندري كيف بدأ وكيف انتهى وتموه السطح حتى نرى تعاريج الصمت في الصحراء وفي الحجر، فكأنها بخيالها الأثير اللامع تخرج روح الجماد وتجسده للناظر من حيث أتى، وتقدم همسة التزين للمجهول وللغامض. كانت المرة الأولى التي يخصص معرض للحلي في قاعة إخناتون المخصصة للفن التشكيلي. وربما كان الدافع هو جمال العمل اليدوي وأهمية المحافظة عليه، الذي يعود على التواضع وعدم الجري وراء الاستهلاك، والعمل اليدوي يحفز على التأمل فالمنتج ملك لك فقط، والفنان هنا يستبطن ذاته كثيرا ويعتمد على نفسه أكثر من الخارج. ولذلك فالعمل اليدوي يقدم إنسانا أكثر اتزانا.

وهكذا فإن الحلي التقليدي يفك ويعاد تركيبه بحسب الذوق والموضة. فالأقراط الكبيرة تصبح أسورة أو قلادة. والعناصر التي كانت مجموعة من قلائد قدمت منها العديد من الدلايات والعقود المختلفة بإضافة عقيق المرجان واللزورد أو الفيروز وكل هذا الحلي صالح لاكتمال زينة المرأة العصرية ◆

www. antique-jewelry.com

موقع متخصص في المجوهرات الراقية الأصلية، من العصور القديمة المختلفة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، دشن تشايكوفسكي بأعماله الخالدة (بحيرة البجع، الأميرة النائمة، كسارة البندق) بداية جديدة لفن الباليه، الذي ارتبط في ذهن العامة من الناس بأنه فن الأمراء والملوك، ذلك لارتباط بدايته التاريخية في نهاية القرن الخامس عشر بالنبلاء والأمراء، ومنذ ذلك التاريخ وحتى الآن، مر هذا الفن بالكثير من التطورات.

«الفنون» ترصد أهم ملامح تطور الباليه، وتقدم إطلالة لواحد من أهم وأشهر أعمال تشايكوفسكي «بحيرة البجع».

دلال المسلم - الكويت

الأميرة النائمة

تشايكوفسكي وأسطورة الأميرة التي تحولت إلى بجعة

في نهاية القرن الخامس عشر وبالتحديد في العام ١٤٨٩، قدم الفنان الإيطالي برجوزيو بوتا Bergorzio Botta حفل زواج لعائلتين من وجهاء الدولة. ومنذ ذلك التاريخ مر هذا الفن بالعديد من التطورات بداية بظهور «باليه البلاط» الذي اعتمد على الحركات الإيمائية والنثر والموسيقى وبعض الرقصات المؤداة والتي تربط بين المشاهد المختلفة، والذي انتشر في فرنسا في القرنين السادس عشر والسابع عشر وازدهر في بلاط لويس السادس عشر الذي قام بتمويل الأكاديمية الملكية للرقص العام ١٦٦١ و الأكاديمية الملكية العام ١٦٦٩. ثم شاع هذا النمط من الباليه في إنجلترا في القرن السابع عشر، وكان لتعاون كل من مصمم الرقصات جينولولي JenLuIly (١٦٣٢ - ١٦٨٧) والشاعر موليير Molier (١٦٢٢ - ١٦٧٣) الفضل في ظهور الباليه الكوميدي. في حين قدم مصمم الرقصات فيليب كوينتت Philipe Quinanit والشاعر توماس كورنيللي Thomas Corneille الكثير لتطوير الباليه الأوبرالي. وإذا كان باليه البلاط قد توقف بموت لويس السادس عشر فإن الأوبرا الفرنسية بقيت مزدهرة كما هي بل أصبحت مركزا عالميا للباليه.

كان من المألوف في عهد لوللي LuIly، في القرن السابع، أن يُقدم الباليه بالشكل الأوبرالي، وقد ساد هذا النمط وصولا إلى الأوبرا الرومانسية في القرن التاسع عشر. وهنا انتقل الباليه من الوسط الملكي إلى الأرستقراطي، ويرجع الفضل في هذا التحول إلى المؤلف الموسيقي جورج نوفير George Noverre (١٨١٠ -١٨٢٧) لأن ما كتبه «Sure La Daneseet Sur Lus Les Ballets» كان نقطة البداية للباليه الدرامي أو الاستعراضي، وكان نوفير Noverre هو من عرف الفنان الأوبرالي Ghristoph Glucks بفن الباليه آنذاك، لذلك فقد مُزج الباليه بشكله الجديد مع الشكل الأوبرالي السابق بالتعاون مع جلاكس Glucks. ومع حلول نهاية القرن الثامن عشر لم يعد الباليه امتيازا لباريس، بل أصبح منتشرا في معظم البلدان الأوروبية.

لقد جاء الباليه الرومانسي ليقدم أفكارا وحركات مدونة أصلا في الأدب الرومانسي والموسيقى والشعر، فقصص الجنيات والشخصيات المخيفة والغابات المسكونة والسحر والشعوذة كانت قد تحولت بفعل المعالجة المسرحية المبتكرة إلى أحد أشكال الباليه التي تضاهي الأوبرا في نجاحها وانتشارها. في الوقت نفسه فإن التقنية كانت قد ساهمت في تقدم وتطور فن الباليه خاصة حينما استبدلت الأحذية القديمة ذات الكعوب العالية بالجديدة ذات المقدمات الحديدية التي تمكن راقص الباليه من الارتكاز على أطراف أصابعه، الأمر الذي طور الباليه وغير من شكل الأداء.

> «عانى تشايكوفسكي من الافتقار الدائم إلى الثقة بالنفس، فشعر أنه غير قادر على إستيعاب مفهوم القالب الموسيقي، ولذلك إعتمد على الألحان الرومانسية»

والآن إلى واحد من أهم وأشهر وأنبغ من قدموا هذا الفن وهو الموسيقار الروسي «بيوتر» تشايكوفسكي، المولود في السابع من مايو ١٩٤٠ في مدينة فوتكينسك الروسية. كان تشايكوفسكي في طفولته يسمع أمه تعزف الألحان المعروفة على الأورغ وتغني الأغاني الشعبية، فتأثر بها كما تأثر بموسيقى موزارت الذي ظل المفضل لديه دائما. وفي العام ١٨٤٤ ساعد في تأليف أغنية «Mama's in petersburg» أمي في بطرسبيرج».

درس تشايكوفسكي الموسيقى بشكل متقطع في بداية حياته، وعمل ككاتب للحكومة لفترة. لكنه كره العمل وحن إلى الموسيقى، فالتحق العام ١٨٦٢ بمعهد بطرسبيرج المنشأ حديثا آنذاك وبقي فيه حتى العام ١٨٦٦، حيث تلقى دروسه على يد عازف البيانو ومؤلف الموسيقى «انتون روبنشتاين». واستقطبت مؤلفاته اهتماما أكبر من قبل الجمهور، واعتبر تشايكوفسكي بمثابة الأمل لمستقبل روسيا الموسيقي، إلا أن تلك الأعمال المبكرة لاقت انتقادا لاذعا من قبل زملائه ومعلميه خصوصا المتعصبين منهم، لكنها لاقت استحسانا دائما من قبل العامة. تلك الأعمال تشمل سيمفونياته الثلاث الأولى، وكونشيرتو الكمان في سلم ري الصغير، وكونشيتو البيانو رقم (١)، الواسع الشهرة، في سلم ري بيمول الصغير الذي كتب العام ١٨٧٥.

قام الموسيقار تشايكوفسكي في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بتأليف أعمال الباليه الشهيرة التي شكلت الذاكرة الأهم لهذا الفن (بحيرة البجع) و (الأميرة النائمة) و (كسارة البندق)، مكثفا بذلك القالب الرومانسي للباليه عن طريق ألحانه ومقطوعاته الإبداعية الخصبة.

عانى تشايكوفسكي من الافتقار الدائم إلى الثقة بالنفس، فشعر أنه غير قادر على استيعاب مفهوم القالب الموسيقي، ولذلك اعتمد بقوة على الألحان الرومانسية والأنغام الأوركسترالية المفعمة بالحيوية. هذا

كسارة البندق

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الاعتماد على اللحن الكبير ظاهر في أعماله الفضلى، وهذا ما جعل شهرته تكتسح حفلات الموسيقى الكلاسيكية و الوافدين إليها. وعلى رأس أكثر أعماله شيوعا افتتاحية ١٨١٢ المؤلفة العام ١٨٨٠ كجزء من الاحتفال بذكرى انتصار روسيا على نابليون. استخدم تشايكوفسكي (ليبيّن الغزو الفرنسي على روسيا) دقات الأجراس و أصوات المدافع كبداية لافتتاحيته. كما ولف بعبقريته موسيقى الأغاني الشعبية مع النشيد الوطني الفرنسي بألحان متداخلة من تأليفه.

كلف تشايكوفسكي بكتابة باليه بحيرة البجع العام ١٨٧٥. لقد كان ذلك أول باليه له وقد تقاضى ٨٠٠ روبل أجرا لعمله. وخلافا للعادة لم يتلق تشايكوفسكي أي تعليمات مفصلة من مصمم الرقصات بوتيبا Petipa الذي اعتاد أن يصمم الرقصات مقطعا مقطعا ويشرح كيف يريد للباليه أن يؤدى، مما يؤكد على كفاءة تشايكوفسكي، إذ حتى من دون قيادة بوتيبا Petipa خرج العمل متناسقا و متناغما بشكل رائع.

إن الفكرة المهيمنة على العمل هي رسم شخصيات محددة و السيطرة على الجمهور من خلال حركات الباليه. فهناك لحن الأوبو من أجل أوديت، الأميرة البجعة. كما أن هناك الإيقاعات القوية للبارون فون روثبارت الشرير (مع نغمات خفيضة متكررة كناية عن سيطرته على أوديت). ومن ناحية أخرى فإن أروع ما يميز الباليه المهارة التي خلق بها تشايكوفسكي الأجواء الخاصة : سكون المشاهد قرب البحيرة، انسيابية حركات البجعات، ومشاهد القصر الرائعة. «بحيرة البجع» هو عمل لحني ضخم، مما جعله مصدر إلهام دائم لمصممي الرقصات والراقصين على حد سواء.

إن أسطورة الأميرة الجميلة التي تتحول إلى بجعة بفعل شعوذة السحر معروفة لدى اليونان القديمة، والهند، و ألمانيا، كما في روسيا. وتقول الأسطورة إن ما من شيء ينقذها إلا قوة الحب الحقيقي. بحيرة البجع تخبرنا ببساطة عن حب الأمير سيجفريد للأميرة البجعة أوديت. وقعت أحداث هذه الأسطورة في مكان ما من ألمانيا الجنوبية، في زمن ما من الماضي.

في الفصل الأول يحتفل الأمير سيجفريد بعيد ميلاده و بلوغه سن الرشد. تحضر الملكة الأم لتتمنى لابنها أمنيات طيبة، ولتخبره أنه الآن و قد بلغ سن الرشد عليه أن يتزوج كما تقضي حاجة المملكة. و غدا سيقام حفل كبير على شرفه و سوف يختار لنفسه عروسا من بين ست أميرات دعين لهذه الغاية. تغادر الملكة الأم المكان بعد أن تقدم للأمير قوس النشاب هدية في عيده. يحضر أصحابه و يلحون عليه أن يجرب قوسه الجديد لأنهم رأوا للتو سربا من البجع يطير نحو البحيرة. يذهب الأمير برفقة أصحابه في بداية الفصل الثاني إلى بحيرة البجع بغرض الصيد، وهناك يرى بجعة تتحول إلى فتاة جميلة: الأميرة أوديت، تشرح له بأنها تحت سحر البارون فون روثبارت الشرير الذي حولها إلى بجعة تطير في النهار ولا تتخذ شكلها الآدمي إلا بعد غروب الشمس. كما قالت له ألا شيء يبطل مفعول السحر إلا شخص لم يسبق له أن أحب من قبل و يقسم على إخلاصه الأبدي لها. فيقسم الأمير على أن يفعل، ويدعوها لحضور حفل الغد كي يختارها عروسا له. يشهد الفصل الثالث الحفل الكبير الذي سيختار فيه الأمير عروسا له من بين الأميرات الست، ولكن تفكيره المتواصل بأوديت يمنعه من اختيار أي منهن . إلا أن أمرا غير متوقع يقلب مجرى الأحداث، أحد النبلاء وابنته يصلان إلى القصر. يسعد الأمير كثيرا لأن الفتاة لم تكن سوى أوديت. لكن في الحقيقة هي ابنة روثبارت أوديل وقد حولها أبوها إلى صورة أوديت لكي يخدع الأمير ويجعله يحنث في قسمه. يُخدع الأمير بأوديل و بأساليبها السحرية، و بإلحاح من روثبارت يقسم على حبه الأبدي لابنته. تظهر هنا أوديت الحقيقية و يدرك الأمير أنه حكم عليها أن تظل بجعة إلى الأبد. في الفصل الرابع، يلحق الأمير بأوديت ليطلب منها الصفح، و بالرغم من أنها تسامحه إلا أن مفعول السحر لا يمكن أن يبطل. فيقرر أن يغرقا أنفسهما في البحيرة لأن الموت هو الخلاص. يحاول روثبارت يائسا إيقافهما لعلمه أنه بموت أوديت يقتضي السحر أن يموت هو أيضا. بعد صراع عنيف ينجح سيجفريد وأوديت في الهروب من روثبارت، و يموت الساحر إثر اختفاء الحبيبين تحت الماء.

لكن تشايكوفسكي توفي في السادس من نوفمبر العام ١٨٩٣ بعد وقت قصير من افتتاح السيمفونية، غالبا من الكوليرا لكن البعض يشكك في أنه انتحر. مهما يكن من أمر، فقد تأثر الكثير من المؤلفين بموسيقى تشايكوفسكي على امتداد القرن العشرين. كما أن الباليهات و الكونشيرتات و الموسيقى الأوركسترالية لرحمانينوف و بروكوفييف تدين بالفضل لتشايكوفسكي، بينما يقول إيجور سترافنسكي إن «تشايكوفسكي هو الأكثر وطنية بيننا جميعا» ◆

http://
www.tchaikovky.miesto.sk

موقع للفنان تشايكوفسكي، يعرض أعماله وتاريخ حياته الفنية.

تعتبر دار الأوبرا الملكية في لندن (Royal Opera House) من أعظم المسارح في العالم، فالباليه الملكي والأوبرا الملكية هما مركز عالمي يتمتع بحياة فنية أوروبية. فهو يجمع كل ما هو من الماضي والحاضر والمستقبل، وقابل لأي شيء جديد يطرأ عليه، فبالحركة والغناء يكمن سحر وجمال الحالة الإنسانية، فأهداف هذا المكان متعددة: الدار ترسم التقاليد عن طريق الباليه والأوبرا وتعيش الفن لأبعد الحدود حتى تصل إلى أرقى مستوى لتجمع أكبر عدد ممكن من المشاهدين...

إعداد: أنوار الرضوان

أول فرقة هندية في دار الأوبرا الملكية

النكهة الهندية تضفي طعماً جديداً على الأوبرا الانجليزية

اعتادت صالة الأوبرا «نسون دورما Nessun Dorma» أن تجمع دائما لوتشيانو بافاروتي حاملا منديله المشهور، ولكن في المرة القادمة، قد نستمع إلى اللحن الشعبي لبوتشيني في «الكوفنت جاردن»، يكون فيها المغني مرتديا لباس الساري ويرقص.

بغض النظر عن العادات الكلاسيكية المتبعة، قررت دار الأوبرا الملكية تطوير أول أوبرا بوليودية. إنها تجربة لإنتاج جديد من (توراندوت)، من المتوقع عمله خلال شهر أبريل الجاري، ستتبنى جميع العادات الخاصة بأعمال الأفلام على الطريقة المتبعة من مومباي.

سوف تمزج الأوبرا ما بين موسيقى بوتشيني مع أنغام أفضل الأسطوانات في بوليود، كذلك الحال بالنسبة لموسيقى البنجابي أمثال (غزال) و(قوالي). وكما يقول بول ريف: «نريد فعلا أن نتفتح أكثر قليلا، لا يوجد لدينا الكثير من المغنين والراقصين الهنود الذين يعملون في الريبيراتوار الكلاسيكي، ولكننا سنطلب المساعدة من بعض الشركات».

ربما يساعد ذلك كبار المغنين العالميين للأوبرا أمثال (روبرت ترير) و(توماس ألان)، الذين سيستخدمون الأوركسترا الهندية الرسمية.

ومن صفات الأفلام البوليودية أنها تحتوي على عشرات الأغاني في الفيلم الواحد. تلك الأغاني ممكن أن تكون في لقطة لملاحقات عنيفة أو في لحظات رومانسية. يقول ريف «سوف نستخدم قصة توراندوت وبعض الألحان و(ليبرتو). ولكن سيكون هذا الشيء جديدا من نوعه». سيقوم بتطوير الكورس الغنائي للإنتاج مستخدما تلاميذ من مدرسة (فيليه) في الساوث هال من غرب لندن.

كانت الموسيقى الهندية الشعبية ولسنوات مثار سخرية في الغرب وذلك بسبب صناعتها للأفلام ذات الإنتاج الرخيص، ولكنهم فجأة أصبحوا مستعدين لمنافسة التصورات البريطانية وشاشاتها الضخمة.

كبداية بدأ (أندرو لويد ويبر) بتطوير النظام الموسيقي البوليودي الذي كتبه الممثل التليفزيوني والمؤلف (ميرا سيال). وكأن «أحلام مومباي» ستتحقق في نهاية هذا العام، وانجذاب المستمعين لهذا اللون الجديد من الموسيقى في (برادفورد) و(ليدز) و(لندن). وفي هذا الصدد سيقوم بالتأليف (أ.ر. رحمن) ملبيا دعوة بوليود، وبالتعاون مع منسق الكلمات الغنائية (دون بلاك). وسيدير الموسيقى (شيكار كابور) الذي رشح للأوسكار في «إليزابيث» وتدور القصة عن شاب يحلم بالعمل في عاصمة الأفلام الهندية.

وأعلن اللويد ويبر عن خطته في ربيع العام الماضي. وقد استلهم الفكرة من مشهد لفيلم (من القلب Dil se) والذي يقوم فيه سكان القرية بالرقص على سطح قطار يتحرك، يغنون أغنية للمؤلف (رحمن).

في العام الماضي، رأى الحي الغربي (حي المسارح) أول فيلم بوليودي، مع الافتتاح بفيلم «مهمة كشمير»، وقد شارك بالتمثيل النجم الصاعد (هريتك روشان). حتى كبار (الهندوجا بروذرز)، الذي كتب عن (روح منطقة القبة الألفية Spirit Millennium Dome Zone)، يخطط لجلب هذا الشكل الفني إلى بريطانيا مع ميزانية أكبر. حتى أن الأخ الأكبر (سريتشاند) الذي يقطن في لندن سيستخدم مشهدا في ملاحقة لسيارات مع استخدام موسيقى بالتعاون مع أحد كبار المغنين أمثال مايكل جاكسون أو فيل كولينز أو سانتانا أو إلتون جون.

وتجاوب التليفزيون البريطاني مع الحدث، فأنتجت شركة جديدة لبوليود (RAAG) ودخلت على الشبكات الفضائية. وتحلم شبكة التليفزيون التذكارية أن تنال مبيعاتها الأربعين مليون جنيه حتى تطور القناة الموجودة ضمن شبكة (سكاي ديجيتال).

بدأ الاهتمام البريطاني بالإنتاج البوليودي كأحد الموارد الاقتصادية الناجحة. ففي مومباي ومدراس يصل إنتاج الأفلام إلى سبعمائة فيلم سنويا. وتكلفة كل فيلم تتراوح ما بين مائة وخمسين ألف جنيه إلى مليون جنيه. وفي غضون عشر سنوات ارتفعت صناعة الأفلام الهندية من ستة ملايين إلى ستين مليون جنيه.

تعتبر بريطانيا أكبر سوق بالنسبة للهند. فقد تصدرت خمسة أفلام هندية من بين أحسن عشرة أفلام في العام ١٩٩٩. ففيلم (هم ساث ساث هان) مثلا، وصل سريعا إلى قائمة الأفلام الجيدة بالرغم من عرض الفيلم على ٢٨ شاشة في دور السينما البريطانية. ولكن في الوقت الحالي، بدأ عدد الأفلام بالانخفاض وهناك عدة أفلام هبطت. وتلوم بوليود أفلام الفيديو والكابلات والتليفزيونات التي تسمح بعرض الأفلام ذات الميزانيات المنخفضة والرخيصة ◆

http://www.rogalopera.org

موقع خاص بدار الأوبرا الملكية. ويشمل البرامج الشهرية وكذلك شرح عن تاريخ الأوبرا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما زال جانب لا يستهان به من تاريخنا الفني - والسينمائي بوجه خاص - ينقصه التوثيق، وما زالت أوراقه متناثرة هنا وهناك لم يفكر أحد في جمعها ووضعها في سياقها وفي مكانها الذي يحفظ الذاكرة العربية.
وقبيل مغادرة المخرج د. مدكور ثابت موقعه كرئيس للمركز القومي للسينما في مصر، بدأ خطوات مهمة في اتجاه هذا التوثيق، وأصدر من خلال هذا المركز الكتاب الأول في ملفات السينما بعنوان «رسائل موسكو» أعدها جلال الجميعي والذي يضم عددا من أهم الرسائل التي أرسلها كل من المخرج الراحل سيد عيسى، والفنان المخرج أيضا محمد كامل القليوبي حيث كانا يدرسان السينما في موسكو إلى صديقهما الناقد سمير فريد. بالطبع الرسائل شخصية لكنها تعد وثائق لزمن ولحظات من القوة والضعف والانكسار والنهوض لأفكار ومشاعر متناقضة تميز عادة تلك اللحظات المهمة في تاريخ كل منا.

محمود الورداني - مصر

رسائل الغربة والحنين

شهادات حية على تاريخ السينما المصرية

قبل «نصوص» الرسائل قام د. مدكور ثابت المخرج والأستاذ بمعهد السينما والذي يعمل حاليا مديرا للرقابة في مصر بدراسة إضافية تناولت بدايات تشكل جماعة السينما الجديدة في مصر في ظل كارثة هزيمة ١٩٦٧ وفي أعقابها مباشرة. ففي إحدى ليالي مايو ١٩٦٨ عرض للمرة الأولى ثلاثة أفلام لثلاثة مخرجين جدد مثلوا الموجة الجديدة آنذاك وهي أفلام: شنق زهران، عن قصيدة صلاح عبدالصبور إخراج ممدوح شكري، والفيلم الثاني عن القصيدة نفسها لعبدالصبور ولكن لمخرج آخر هو ناجي رياض، والثالث ثورة المكن إخراج مدكور ثابت. وبعد انتهاء عرض هذه الأفلام التي قدمت ثلاثة مخرجين دفعة واحدة بأفكار ورؤى مغايرة للسائد، عقدت، ندوة أدارها الناقد السينمائي الشاب آنذاك وخريج معهد الفنون المسرحية سمير فريد في قاعة المركز الثقافي التشكيلي بشارع ٢٦ يوليو التي أصبحت الآن مجموعة من محال الملابس والأحذية!

يمكن اعتبار هذه الأفلام الثلاثة وتلك الليلة الكئيبة من ليالي مايو ١٩٦٨ هي البداية الحقيقية لجماعة السينما الجديدة في مصر. وتتابعت لقاءات هذه المجموعة التي اكتشفت نفسها وضمت إلى جانب الأسماء السابقة أحمد متولي وسامي السلاموني ورأفت الميهي ومحمد راضي وفتحي فرج وممدوح هلال وممدوح شكري وسامي المعداوي وعادل منير ونبيهة لطفي وناجي رياض وآخرين رحل بعضهم وتفرقت السبل بالبعض الآخر... تتابعت اللقاءات في مقهى «فينكس» بشارع عماد الدين في القاهرة.

كانوا يحلمون بسينما جديدة متخلصة تماما من منطق السينما التجارية السائدة، وكان تجمعهم في حد ذاته هو الإنجاز الأساسي. ومن معطف هذه الجماعة «جماعة السينما الجديدة» جاء الفيلم الأول «ثلاثة وجوه للحب» لثلاثة مخرجين صاغ قصصها على شكل أفكار سينمائية الراحل ممدوح شكري وأخرجها إلى جانب ممدوح شكري، ناجي رياض، ومدحت بكير، ومن معطفها أيضا جاء الفيلم الثاني «صورة ممنوعة» الذي ضم ثلاث قصص لثلاثة مخرجين: أشرف فهمي، ومحمد عبدالعزيز، ومدحت بكير.

في سياق التوثيق لهذه المجموعة الطليعية يمكن النظر إلى ملف «رسائل من موسكو» الذي أصدره المركز القومي للسينما فهو يؤرخ لتلك الفترة القلقة المتوترة من محاولات صنع سينما جديدة ونظيفة أيضا، في كل مناخ أفلام المقاولات التي ينتجها تجار الأحذية واللحوم والخضراوات لتحقق أرباحا مهولة وتخرب ذوق المشاهدين.

الرسائل لمخرجين حصل كل منهما، في وقت مختلف، على منحة للحصول على الدكتوراه في السينما من موسكو في الستينيات والسبعينيات، حيث كانت روسيا تملك أضخم استوديوهات سينمائية وتنتج أفلاما طليعية.

> إنني قاتلت، وسأقاتل، وعلى استعداد للتضحية بكل قطرة من دمي، في سبيل فن أفضل يُقدم للجماهير شيئا يفيدهم في بناء المستقبل
>
> «من رسائل سيد عيسى إلى سمير فريد»

الأول هو الفنان الراحل سيد عيسى الذي صاغ بوقائع وأحداث حياته حالة تراجيدية، فقد قدم أول أفلامه «زيزيت» العام ١٩٦١ وعمره ستة وعشرون عاما. وعلى الرغم من التوابل التجارية كافة التي أضافها إلى فيلمه من جنس ورقص ومغامرات فإن فيلمه لم يحقق نجاحا تجاريا. وفي العام ١٩٦٤ قدم فيلمه الثاني «المارد» الذي اعتمد على عدد من الوجوه الجديدة وحاول أن يصنع فيلما نظيفا إلا أن هذه التجربة فشلت أيضا.

وفي النصف الأول من العام ١٩٦٧ قدم واحدا من أجمل وأعذب أفلام السينما العربية على الإطلاق وهو فيلم «جفت الأمطار» الذي لفت الأنظار إليه بقوة في تحريك المجاميع واختيار أماكن التصوير وفي الإحكام والإتقان الفني الذي بلغ ذرى عالية. بعدها شعر سيد عيسى بأن عليه أن يستكمل حرفته فرحل في النصف الثاني إلى موسكو ليحصل على الدكتوراه وموضوعها «الخصائص الدرامية للسينما المعاصرة» ويعود العام ١٩٧٠.

لكن عشرين عاما مضت كما يشير الناقد جلال الجميعي الذي علق وعقب على الرسائل ووضعها في سياقها في الحقيقة هي عشرون عاما مضت على هذا الإعصار الذي عصف بالسينما التقليدية وسيد عيسى دون أن يقدم إلا فيلما واحدا هو «المغنواتي» إلى جانب فيلمه الآخر الذي مثلته سعاد حسني ولم يُصور وهو فيلم «شفيقة ومتولي».

سأختار سطورا من رسائله التي كتبها لسمير فريد في أثناء دراسة في موسكو ليتعرف القارئ على تلك الشخصية التراجيدية التي رحل صاحبها محبطا عن خمسة وخمسين عاما قبل أن يحقق حلما واحدا من أحلامه التي ملأ بها الدنيا استعدادا ودراسة وعملا.

في رسالته الأولى مثلا في ١٩٦٧/٨/١٣ كتب:

عزيزي سمير

سلامي وتحياتي وأشواقي

أرجو أن تكون على ما يرام وكعهدي بك دائما ثائرا ومناضلا في سبيل الأفضل والأحسن ونصرة الفن للفن.

ثم يخبر صديقه سمير: «على الرغم من انشغالي منذ حضوري اختارتني إدارة المهرجان محكما دوليا للأفلام الطويلة ضمن ١٤ محكما والدول التي اشتركت ٣٢ دولة منها دول بأكثر من فيلم وبحد أقصى ثلاثة أفلام.

وفي الرسالة الثانية في ١٩٦٧/٩/٣ كتب: إن شوقي لكل شبر في أرض مصر العزيزة ولكل صديق لا أستطيع التعبير عنه، ولا يخفف عني بعض الشيء إلا رغبتي في تأكيد ما بدأته وتطوير صناعة السينما من أجل فن أفضل تحتاج إليه الملايين القادمة من شعبنا. ويضيف: إنني قاتلت وسأقاتل وعلى استعداد للتضحية بكل قطرة من دمي في سبيل فن أفضل يقدم للجماهير شيئا يفيدهم في بناء المستقبل. ويضيف أيضا: وإنما أعاهدك يا صديقي العزيز بأني سأكافح وسأناضل لأقدم ما صممت عليه وهو تقديم أول فيلم مصري عالمي.

إلى هذا الحد كانت أحلام سيد عيسى كبيرة، لذلك نجد الرسائل حافلة بأخبار الكتب والأفلام، فمن بين ما حصل عليه وقرأه سمير فريد أنه سيرسل له كتبا لايزنشتين وبدوفكين وجراسيموف وستانسلانسكي، فالمطابع «تقذف بكميات رهيبة من الكتب الفنية، كل ثلاثة أيام كتاب جديد، وتاريخ الفن في العالم صدر منه

سبعة مجلدات ضخمة، ومجلدات أخرى عن سينما الحقيقة في إنجلترا وأمريكا وفرنسا.

الرسائل - كما يرى القارئ - تنضح حماسة وإخلاصا ورغبة في التعلم من أجل سينما جديدة، لكن المذهل أن كل هذه الأحلام وئدت بعد عودته وحصوله على الدكتوراه.. ما الذي جرى؟

توقف سيد عيسى عشرين عاما.

يبدو أنه أصيب بالذعر بسبب التحولات السريعة والعنيفة التي أصابت المجتمع المصري بعد هزيمة ١٩٦٧، والحقيقة أنه لم يستسلم بسهولة، وحتى يتحرر من سيطرة المقاولين على صناعة السينما، اتجه إلى بناء استوديو في قريته «بشلا» ليحقق ظروفا إنتاجية مختلفة. في البداية اختلف مع سعاد حسني حول فيلم «شفيقة ومتولي» الذي يقدم صياغة مختلفة للحكاية الشعبية المصرية الشهيرة «شفيق ومتولي» فاتجه إلى حكاية شعبية أخرى هي «حسن ونعيمة» وأخرج فيلم المغنواتي الذي لعب بطولته الوجهان الجديدان آنذاك، علي الحجار وليلى حمادة.

وإذا كان «شفيقة ومتولي» لم يستكمل وخسر سيد عيسى جانبا لا يستهان به من المبالغ التي لا يملكها أصلا، فإن الفيلم الثاني «المغنواتي» لقى فشلا ذريعا واسودت الدنيا أمام سيد عيسى بعد أن انهار كل شيء.

إعتزل سيد عيسى الدنيا والسينما، وحاول العمل في صناعة الأثاث (!) وبنى بالفعل مصنعا ثم باعه، واشترى شقة جديدة في القاهرة واستعد للعودة إلى السينما إلا أنه رحل فجأة عن خمسة وخمسين عاما بقلب مثقل وأحلام لم تتحقق.

وإذا كان سيد عيسى درس في موسكو في أواخر الستينيات، فإن محمد كامل القليوبي درس في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات. وتحفل رسائله التي أرسلها إلى صديقه الناقد سمير فريد بالشخصي والعام، ويرصد من خلالها موسكو في تلك الفترة العاصفة والقلقة السابقة على انهيار الاتحاد السوفييتي.

ومما أسهم في تعميق رسائله والكشف عن التفاصيل التي تضمنها الحوار المطول الذي أجراه الناقد جلال الجميعي مع القليوبي، فكلاهما يتمم الآخر. ولأن رسائل القليوبي كتبت في السنوات القليلة السابقة على انهيار الاتحاد السوفييتي، فكان من الطبيعي أن يسأله الجميعي تحديدا عن هذه الفترة وإجابة القليوبي شهادة بالغة الشجاعة والصدق حول الحياة والناس والسينما والفنون المختلفة، وهي شهادة من عاش سنوات متنقلا بين بلدان أوروبا الغربية، بل وقضى في ألمانيا - التي كانت غربية قبل هدم السور - فترة طويلة عاملا ومهندسا. إنها شهادة من رأى وسمع وعاش التجارب المختلفة. يقول في شهادته عن السنوات السابقة على انهيار الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي:

كان مناخا يساعد على التحصيل الشديد. ليس لديك أي هموم معيشية. ليس عندك عوائق خاصة تحول بينك وبين أن تعرف.. تريد أي كتاب، تريد أي مرجع، تريد مشاهدة فيلم... جميع المتطلبات التي تريدها لا تلقى أي صعوبة في الحصول عليها. والآن يقول البعض إن الشعب الروسي يفضل الجوع مع الحرية، لكن ما حدث حقيقة أنه لا وجد الطعام ولا وجد الحرية، وإنما حدث جوع وعدم حرية..

ويضيف القليوبي أن السينما الروسية الآن «في أسوأ أحوالها. فهناك حالة انحطاط فظيعة خاصة في الإنتاج.. وأصبح جزء من غسيل الأموال جاء عن طريق غير مشروع، أي عصابات جريمة منظمة وعصابات المافيا الدولية الجديدة وبالتالي أصبحت تعمل أفلاما كثيرة لا تشاهد ولا تعرف إلى أين تذهب وما أهميتها. أفلام رخيصة التكاليف وسريعة تعتمد على الجنس الصريح. على الرغم من الحرية الشخصية في موسكو كان الروس متحفظين جدا في هذه الأمور، يعني لم تكن هناك ظاهرة البورنو..».

الواقع أن القليوبي حالة نادرة من حالات الصدق الفني والإنساني معا، سواء في رسائله لسمير فريد أو حواره مع جلال الجميعي، فهو لا يخشى - على سبيل المثال - من مواجهة الحقيقة التي يدير لها الجميع ظهورهم، وهي أن ثقافتنا وفنوننا استوعبت الميلودراما، وأن الأخيرة ليست أكثر من نوع يمكن أن يظهر في إطار ميلودراما جيدة وميلودراما رديئة مثلما نجد تراجيديا رديئة وتراجيديا جيدة.

ويضيف أن طريقتنا في التفكير لها أساس ديني مؤثر ولها أساس تراثي ضخم أيضا، وإذا كان الأمريكيون قد ركضوا خائفين عندما شاهدوا القطار يتجه ناحيتهم في السينما، فإن المصريين لم يفعلوا هذا واستقبلوها مثل استقبالهم لفنون خيال الظل والأراجوز.

> السينما الروسية الآن في أسوأ أحوالها، تعاني من حالة انحطاط فظيعة خاصة في الإنتاج، فهناك أفلام كثيرة تُنتج ولا تُشاهد، أفلام رخيصة التكاليف، تعتمد على الجنس الصريح
>
> «إحدى رسائل محمد كامل القليوبي»

شهادة القليوبي لا تتميز بالثقافة والوعي والحساسية فقط، بل إنه يحكي بصدق كيف صنع أفلامه ولماذا عانى من أجلها وكيف لم ينجح بعضها نجاحا جماهيريا، بينما نجح نجاحا مدويا في المهرجان.

أما قصة اكتشافه للمخرج محمد بيومي الذي قلب الموازين في تاريخ السينما المصرية وصحح كل الأخطاء، فهي بدورها تراجيديا أخرى. إن قصة اكتشاف الطريق نحو هذا الفيلم تعكس شخصية القليوبي، فقد بدأ السعي وهو لا يملك سوى معلومات قليلة وحدس قوي، وظل مع مجموعة من أصدقائه سكندريين يسعون هنا وهناك بل ويجرون في شوارع الإسكندرية حتى توصلوا بمحض المصادفة إلى أول خيط حقيقي قادهم نحو محمد بيومي الأب الحقيقي للسينما المصرية. وعندما حصل القليوبي على وثيقته «أفلام بيومي» في علبها داخل «صندرة قديمة» لم يكن هناك أي أمل في أن تكون هذه الأفلام سليمة، والأغلب أنها لا تعدو أن تكون ترابا لأن تاريخ صنعها يعود إلى العام ١٩٢٣.

لكن المفاجأة التي صاغها القليوبي بعد هذا في فيلمه التسجيلي الشهير عن محمد بيومي أن الأفلام يمكن ترميمها لإنقاذ ذاكرتنا وتوثيقها.

الملف الذي قدمه المركز القومي للسينما عن رسائل موسكو أكثر من مهم، ليس فقط من أجل التوثيق، بل من أجل حماية الذاكرة أغلى ما نملكه ◆

كأس حياتي

«كتابات في التشكيل»

المؤلف: إدريس الخوري - الناشر: اتحاد كتاب المغرب ووزارة الثقافة - ٢٠٠٠

عزيز أزغاي - المغرب

قد لا يختلف عموم المتتبعين للشأن المغربي على أن الكتابات النظرية في الحقل التشكيلي تكاد تكون قليلة، حتى لا نقول غائبة.

وعلى الرغم مما أفرزته الساحة التشكيلية المغربية من أسماء جادة وتجارب لافتة، ليس فقط على الصعيد المحلي، ولكن أيضا على المستوى العربي والدولي، فإن الاشتغال عليها بما يستشعر عموم القراء بأفقها الجمالي ومغامرتها الإبداعية، يبقى رهين احتباسات قد يصعب علينا، هنا والآن، أن نجد لها مسوغا أدبيا بالنظر إلى المواكبة، ولو في حدودها المحتشمة، التي تحظى بها باقي الحقول الفنية والأدبية الأخرى، من سينما ومسرح وموسيقى وغناء وآداب مكتوبة وشفوية.

إغناء لهذه الفسحة الجمالية الملحة، يأتي كتاب «كأس حياتي: كتابات في التشكيل» للصحافي والقاص المبدع إدريس الخوري، ليستقرئ، من زاوية الصحافي والمبدع العاشق، بعضا من خصوصية تجربة المغرب التشكيلية بمعناها الفسيح، من رسم، ومعمار، وفوتوغرافيا، ونحت... وليس من منطلق القراءة العالمة، التي قد لا تفلح، في أحيان كثيرة، في فتح شفرات ومغاليق الإشارات اللونية ودلالات الموضوعات التي تشكل محورها الجمالي الخاص، وإنما للإقامة في بعض هوامشها الثرية - الحيية، التي قد تتيح مزيدا من التوغل في المادة، بما يجعل الإنصات مرهفا والقراءة متأنية وعاشقة لا تروم الانفعال الكاذب والتفاعل الإخواني الهش.

لقد اشتهر الخوري، من بين ما اشتهر به، كونه دائم الحضور والمواكبة لجل التظاهرات الفنية والثقافية والأدبية. ولعل هذه الميزة النادرة هي ما جعل منه، في أحيان كثيرة، مرجعا. حتى صار البعض، يعتبرونه ذاكرة «ملفات» الثقافة والفن والإبداع بالمغرب!

من هنا تأتي أهمية كتاب «كأس حياتي»، الذي يتيح، في خضم الوفرة التشكيلية المغربية، مسحا عاشقا وهادئا مارسه الخوري على مجموعة من التجارب والاتجاهات والأسماء، سواء منها التي أسست لعيننا الجمالية، أو تلك التي أغنت أفق هذه العين بما راكمته من إضافات مستهلا هذا السفر اللغوي الممتع بتوطئة هي مجموعة من المقالات، التي يتساءل خلالها الكاتب عن مفهوم اللوحة، والقاعة، والعرض، والوعي النظري، وقبل هذا وذاك أساسا، سر غياب الجماليات البصرية في حياتنا اليومية، مقارنة مع هيمنة المكتوب والشفوي في الثقافة المغربية خصوصا والعربية على وجه أعم.

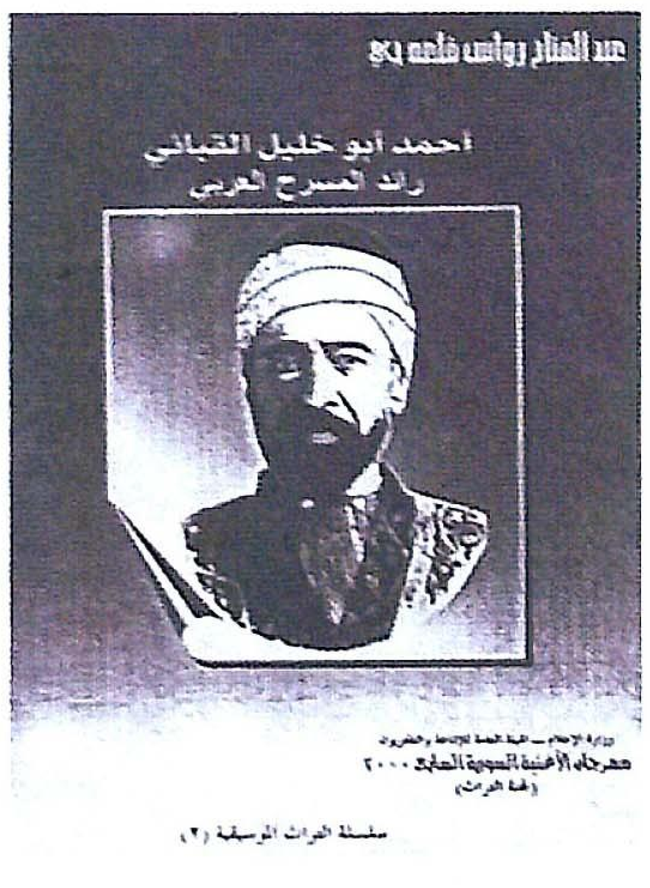
وحينما يذهب الكاتب بعيدا في تساؤله عن هذا الغياب الهائل للعين، فإنما ليصل بالقارئ إلى حقيقة وأبعاد مقولة المفكر السعودي الراحل عبدالله القصيمي الشهيرة «العرب ظاهرة صوتية». وهي المقولة التي كرسها من قبل ذلك التفاخر العربي القديم الذي كان يعتبر، ولا يزال، الشعر لسان العرب الوحيد، الذي ميزهم عن بقية الشعوب الأخرى المجاورة، وهو الوضع الذي أكدته وكرسته سيادة المقدس فيما بعد، وذلك باعتبار اللغة، كسلطة رمزية ومادية، كافية لأن تكون أداة تصوير ومحاكاة وإيضاح. ذلك أن الصورة الجمالية بقيت لقرون عدة مجرد عنصر مناوش لا يُوظف بالشكل الذي يتيح للعين فسحة كافية للفهم والاستيعاب الكافيين.

ولعل هذا العطب الجمالي، الذي يمتد عبر قرون مضت، هو ما يقف عنده الخوري موضحا أن الزخرفة والمنمنمات الإسلامية وحدها ظلت سيدة الزمان والمكان وغابت اللوحة، بمفهومها الغربي، عن العين العربية وظل الشفهي هو المسيطر، وذلك بما يدعو إلى استنتاج أننا موروث لغوي أكثر مما نحن موروث بصري.

انطلاقا من هذا الاستهلال السريع، ينتقل الخوري بالقارئ، في الصفحات الموالية من الكتاب، إلى فضاءات للعرض الفني (مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، باب الرواح، ألف باء، بصمات، فلاندريا، أركان، الواسطي، المعمل...) وكيف أن غياب الاهتمام الرسمي وتخلفه عن مواكبة المشهد التشكيلي المغربي، أدى إلى ترك هذا المجال الخصب لسلطة الخواص، حتى إن جل قاعات العرض الفنية الأساسية، التي تساهم بشكل كبير وموضوعي في تكريس التجارب والأسماء، بقيت ممركزة بين مدينتي الرباط والدار البيضاء، وما يمكن، بالتالي، أن تفرزه هذه الميتروبولية من احتباسات وعوائق قد تؤثر بكثير من السلب في اكتشاف أسماء جديدة، تبقى رهينة جغرافياتها النائية وواقعة تحت رحمة أصحاب القاعات وأمزجتهم غير الفنية أحيانا.

وإذا كان الكاتب قد غمز بما يكفي من الإشارات لاستجلاء رواسب وعوائق هذا الخلل الفني الفادح، فإنه، بالمقابل، قام في أهم شطر من الكتاب بالوقوف عند العديد من المدارس والتجارب والأسماء الفنية، سواء تلك التي عايشها أو رصد تجربتها أو حضر معارضها، راصدا الخصوصيات الصباغية والجمالية والتيماتية، وتقنيات الاشتغال المعلمية، وتوليف كل ذلك في كتابة تقترب من حميمية وواقعية رسم البروتريه، بما يتيح إمكان الوقوف فيما يشبه الزاوية البانورامية، التي يستطيع من خلالها القارئ استجلاء بعض مظاهر وخصوصيات ورجالات الفن التشكيلي الحديث بالمغرب.

بقيت الإشارة، في ختام هذه التحية، إلى أن الكاتب لم تسعفه الإقامة في ضيافة خيمة التشكيل المغربي، دون أن يرد شيئا من الاعتبار إلى بعض أسمائه الوارفة من المؤسسين طيبي الذكر، ممن لم يوارهم تراب الموت وحسب، بل طالتهم كذلك صباغة التجاهل وآفة النسيان، من أمثال الجيلالي الغرباوي، وأحمد الشرقاوي، وبن علال وعباس صلادي، كما لم يفته كذلك الإشارة والتنويه بأسماء أخرى غير مكرسة، ويكاد لا يعرفها إلا الراسخون في الألوان، كأحمد المرابط وعبدالقادر بنتاجر وللا بنحيلة الركراكية وآخرين لا يسع المجال هنا لذكرهم ◆



الكتاب: أحمد أبو خليل القباني رائد المسرح العربي

المؤلف: عبدالفتاح قلعة جي

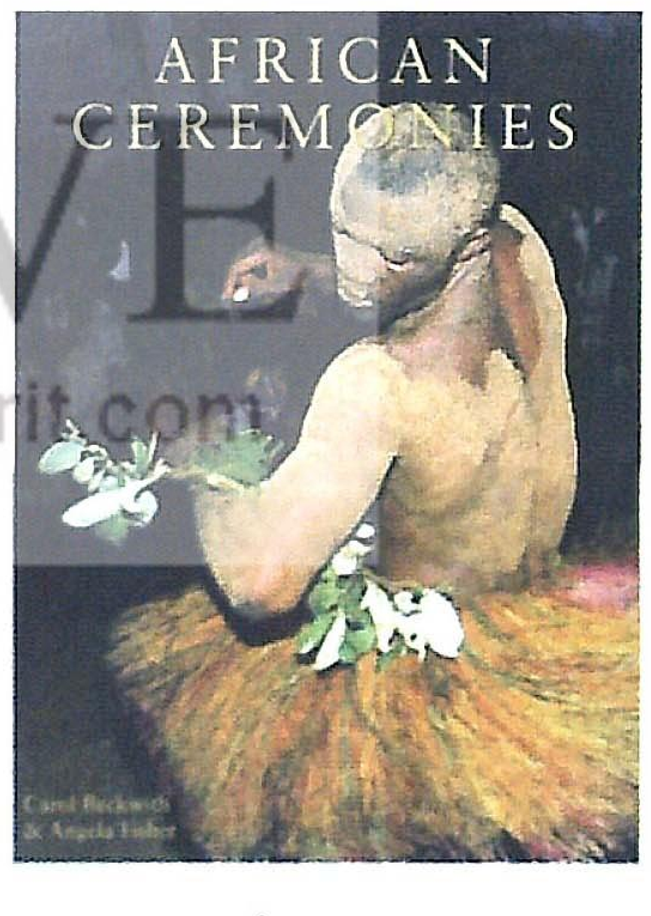
الناشر: وزارة الإعلام السورية/ ٢٠٠٠

أقل ما يمكن أن يقال عن الكاتب والباحث المسرحي السوري عبدالفتاح قلعة جي إنه أحد أكثر المسرحيين العرب قدرة على الاستمرار في البحث عن الفعل المسرحي العربي، إذ يعتبره فعلا تنويريا، فعلا نهضويا وعلى طريقة الصوفيين الذين يفنون وليس يتفانون عشقا في المحبوب والذي هو هنا عند القلعة جي - المسرح.

إضافة إلى مسرحياته الكثيرة التي ألفها والتي طرح فيها موضوعة الحرية كموضوع شائك يثير الكثير من الاشكاليات الإنسانية، يفاجئنا بكتاب جديد صدر عن وزارة الإعلام السورية (العام ٢٠٠٠) وعن واحد من أعلام المسرح العربي، بل من رواده هو (أحمد أبو الخليل القباني). الكتاب بحث توزع على عدد من المسائل من أهمها بحثه في مناخات الولادات الأولى للمسرح والذي يشير فيه إلى أنه بعد حملة نابليون على مصر قام الجنرال (مينو) بتأسيس مسرح فرنسي، وأن مارون النقاش اطلع على بعض العروض المسرحية في أوروبا وأعجب بها فقرر إنتاج مسرحية على غرارها. وهكذا أعد مسرحية البخيل لموليير وقدمها في باحة داره ببيروت العام ١٨٤٨ ثم قدم مسرحية «أبو الحسن المغفل» العام ١٨٥٠ والتي تعتمد على مصدرين: غربي (موليير) وشرقي (ألف ليلة وليلة)، ثم أعد مسرحية (طرطوف) لموليير وقدمها باسم (الحسود) ثم تابع الرحلة بعد وفاته ابن أخيه سليم النقاش وأديب إسحق الدمشقي.

في بحثه عن مسرح أبي خليل القباني يرى الباحث عبدالفتاح قلعة جي أنه - القباني - هو المؤسس الثاني للمسرح العربي بعد مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) والمؤسس الأول للمسرح الموسيقي الغنائي بالإضافة إلى كونه واحدا من أعلام الموسيقا العربية وأحد الذين ساهموا في نقل قوالب غنائية سورية عريقة إلى مصر. أما عن مسيرته كمسرحي، فهو يعرض لولادته وأسرته، ثم لتأسيسه فرقة مسرحية، وانتقاله إلى حلب ثم إلى توقيع السلطان العثماني (فرمانا) بمنعه من التمثيل لإسقاط مشروعه المسرحي إذ شكل هذا المشروع خطرا فكريا وسياسيا على والي دمشق. بعد ذلك تعرض الباحث المسرحي عبدالفتاح قلعة جي إلى سفر القباني إلى الإسكندرية والقاهرة وإلى أمريكا (شيكاغو) ثم إلى احتراق مسرحه في مصر.

يلاحظ في قراءة بحث الكاتب عبدالفتاح قلعة جي عن شخصية أحمد أبي خليل القباني تكريسه لصفات النبالة والكرم والجرأة والشجاعة والمروءة والصبر وقوة الإرادة والطموح لدى القباني خاصة أنه يعتبره رائدا من رواد النهضة الفكرية التنويرية لأنه يرى أن ما دعا إليه القباني في مقولاته حول المسرح لا يقل أبدا عن ما دعا إليه فيما بعد الشيخ محمد عبده والأفغاني والكواكبي في مشروعهم النهضوي ضد الاستبداد، وضد كل عمليات القمع الفكري التي كان يتعرض لها الشعب العربي على أيدي سلاطين العهد العثماني ومن والاهم.



الكتاب: المراسم الأفريقية

African ceremonies

المؤلف: كارول بيكويث، آنجيلا فيشر

Carol Beckwith, Angela Fisher

الناشر: هاري ان ابرامز/ ١٩٩٩

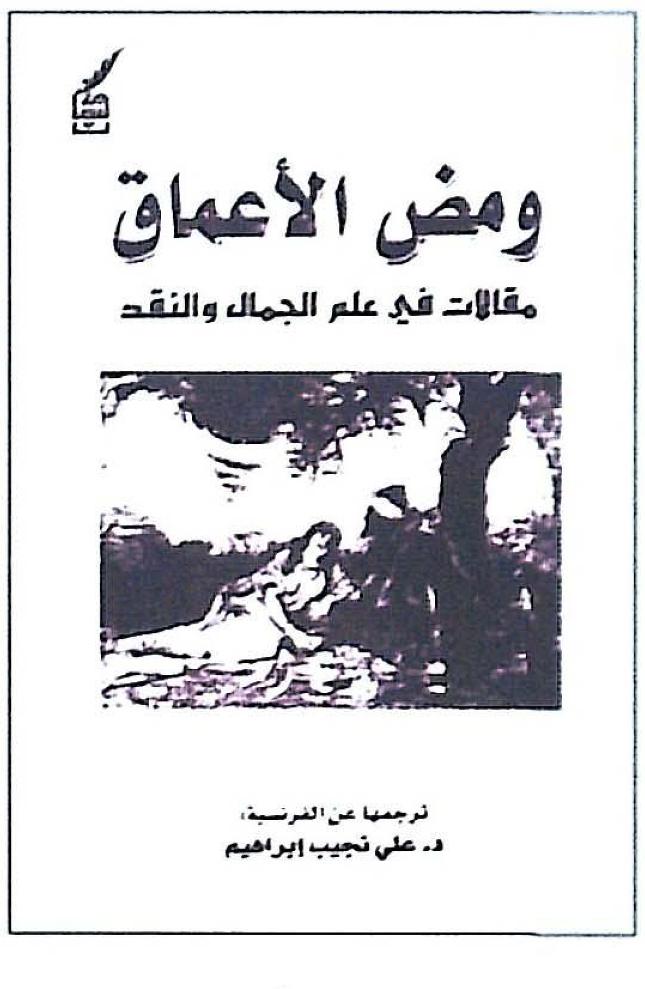
تحتوي قارة أفريقيا على حوالى ١٣٠٠ حضارة. بعضها يشمل الملايين من البشر والبعض الآخر يضم فقط عدة عائلات. بعضها يزدهر وبعضها الآخر معرض لتهديد الاندثار. هذه التشكيلة من الثقافات معزولة تماما ومجهولة عن العالم الخارجي. قامت كل من المصورتين بيكويث وفيشر بمحاولة تسليط الضوء على المراسم الأفريقية عبر صور رائعة موزعة على مجموعة مكونة من جزأين. قامت هاتان الفنانتان بالتنقل عبر أرجاء جميع دول القارة الأفريقية الثلاث والخمسين خلال العقود الثلاثة الماضية، لتوثيق الحياة القبلية التقليدية في كتب ومقالات سابقة في إصدارات عالمية مثل «الجيوغرافي العالمي» National Geographic. في هذا الكتاب تقومان بالتركيز على العادات الدينية لعدد من القبائل متضمنا صورا مدهشة بالإضافة إلى مقالات علمية توضح الحكايات التي رسخت وراء هذه المعتقدات.

تشير المؤلفتان إلى أن كونهما امرأتين ساعدهما على دخول أماكن لم يكن بمقدور الرجال اقتحامها، وكذلك كونهما أجنبيتين سهل لهما أمورا كثيرة، فكان يرحب بهما على أنهما «ضيفتا شرف»، وسمح لهما بمشاهدة الاحتفالات المقتصرة على الرجال.

تعتبر هذه الصور متعة بصرية وهي تعكس كلا من موهبة المصورتين في كسب ثقة الشعب والكرم والحفاوة التي يتمتع بها رجال ونساء أفريقيا.

أمضت كارول بيكويث وآنجيلا فيشر السنوات العشر الماضية في التجوال عبر ست وعشرين دولة أفريقية، في جمع المعلومات لهذا الكتاب التذكاري. قامتا بتصوير ٣٤ مرسما احتفاليا التي تمتد عبر دورة حياة الإنسان منذ الولادة، التعليم، الخطبة، الزواج، التتويج الملكي، الطقوس الموسمية، طرد الأرواح، وحتى جنازة الميت. تمكنت المراتان من توثيق احتفالات ما كان من الممكن التقاطها عن طريق التعايش مع السكان وتعلم لغتهم وتناول طعامهم والتكيف مع نمط حياتهم.

يعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التي تحدثت عن أفريقيا.



الكتاب: ومض الأعماق - مقالات في علم الجمال والنقد

المؤلف: مجموعة باحثين

المترجم: د. علي نجيب إبراهيم

الناشر: دار كنعان - دمشق . الطبعة الأولى/ ٢٠٠٠

ما يمكن قوله عن هذا الكتاب هو أنه يمد جسرا معنويا ما بين المثقف العربي وآخر نتاجات الفكر الفلسفي الأوروبي حول قضايا تتعلق بعلم الجمال والنقد. وهو جهد «وطني» لأنه يسعى أن يصلنا بجديد ما يفكر به الآخر الذي لا يزال يحتكر العلم والمعرفة على الرغم من إنسانية الفكر.

الكتاب يحتوي على عشرة مقالات تنوعت فيها الأفكار وأهداف مؤلفيها:

١- تاريخ «الفلسفة والفن» لإيفلين فير نيو - وتتبع فيه الباحثة تاريخ النظريات الجمالية من القديم إلى الحديث، إذ تعتبر أن الفلسفة هي تفكير نقدي لأنها تتضمن الوعي بالمشكلات النظرية وتبدأ بحثها بسؤال: ما علاقة الفن بالطبيعة؟

٢- «التجربة الجمالية» لفردينان الكيه، يحاول الباحث فيها الدفاع عن قيمة الحقيقة ضد كل أشكال القمع سواء أكانت نفسية أم تاريخية أم اجتماعية.

٣- «المقولات الجمالية» لأن سوريو - ابنة عالم الجمال (إيتين سوريو) ١٨٩٢ - ١٩٧٩. ومقالتها هذه تطرح فيها عددا من المقولات الجمالية المثيرة.

٤- «التقويم الجمالي» للباحث: ب- آ- ميشليس، وهي فصل من كتاب له بعنوان «دراسات في علم الجمال» والتي يركز فيها على الإبداع الفني إذ يعتبر أنه لا يمكن أن نحصد شيئا لا في الفلسفة ولا في الفن من دون الرباط القوي بين العقل والجمال (!!).

٥- «الطوبة الهائلة» للناقدة جوليا كريستيفا، إذ تسعى لأن تقدم رؤية واسعة تتناول الأدب بوصفه بنية أو (مجموعا نصيا) له موقعه في المجموع الاجتماعي.

٦- «مكانة الأدب بين الفنون الجميلة» للكاتب منصف الشلي. إذ يعمد فيها للمقارنة بين الوسائل التعبيرية والتقنية للأدب والرسم والموسيقى، ليحدد في النهاية مكانة الأدب بين الفنون الجميلة.

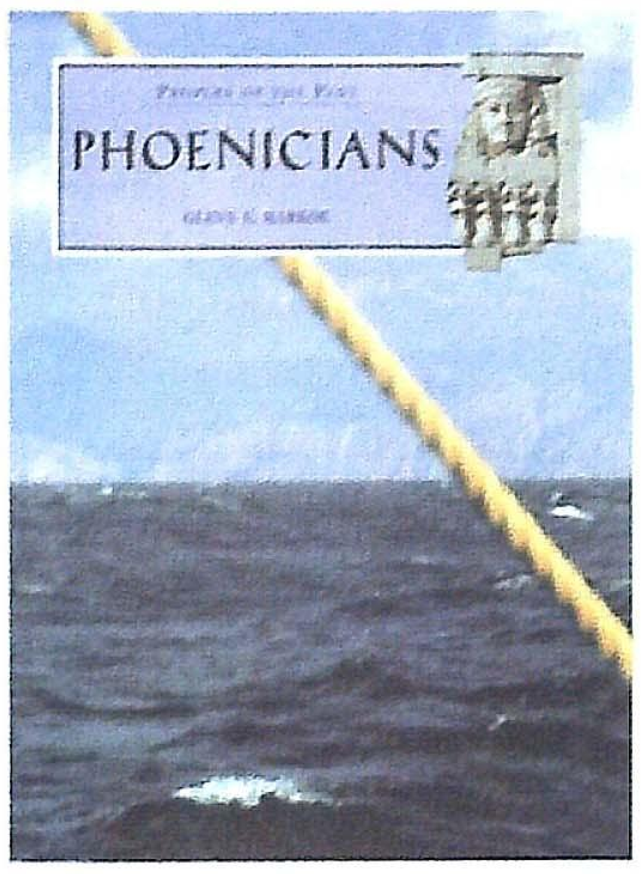
٧- «في الأسلوب الأدبي» وهي مقالة لـ «لوران جوني» يرى فيها ضرورة وجوب وضع حدود بين الأسلوبية وعلم الخطاب من جهة، وبين الأشكال الأسلوبية التي يحددها موضوع الكتابة والتميز الذي يحققه كل شخص من جهة أخرى.

٨- شعرية الرواية في المدرسة الأنكلو ساكسونية - لجان إيف تاديه.

٩- الزمن والقص وما بعد الحداثة - لصوفي برتو.

١٠- انفتاح النص: الواقعية وتفاعل النصوص - لايث روتير.

الكتاب هو تجميع لعدد من المقالات منشورة في دوريات أدبية وفكرية صدرت باللغة الفرنسية متفرقة، وبرأينا أن أهميتها على الرغم من عدم وجود رابط «منهجي» بينها بعكس ما يدعي المترجم فإنها تقدم مشهدا بانوراميا للفكر الجمالي الأوروبي في القرن العشرين.



Phoenicians: Peoples of the Past
by Glenn Markoe
California university press

الكتاب: الفينيقيون: أشخاص من الماضي

المؤلف: جلين ماركو

الناشر: مطبعة جامعة كاليفورنيا / ٢٠٠٠

المؤلف جلين ماركو يعمل قيّما على الفنون الشرقية والكلاسيكية في متحف سنسناتي للفنون أحد أعظم أحاجي العالم القديم، ويسأل في كتابه من هم الفينيقيون الحقيقيون؟ وما هي حقيقة الفينيقيين؟ وما الذي نعرفه عن أصولهم وحضارتهم؟

يقدم الكتاب استعراضا سريعا لتاريخ الإمبراطورية الفينيقية التي تقع على خط ساحلي ضيق يقع بين جبال لبنان والبحر المتوسط، وهي تعتبر نسخة ممتدة من لبنان الحديثة. الفينيقيون الذين عاشوا بمحاذاة الخط الساحلي اكتشفوا واستوطنوا أراضي بعيدة. ولكن هناك نواحي عدة مفقودة من الحضارة الفينيقية والعديد من الحقائق المتعلقة بها مجهولة نظرا لعدم بقاء أي مخطوطة فينيقية سواء بصورتها الأصلية أو المترجمة. لدى التنقيب العميق في المصادر التاريخية والأثرية، المؤلف جلين ماركو يقوم بإعادة تجميع كل ما نعرفه عن هؤلاء الأشخاص الغامضين وحضارتهم البحرية، ويقوم بتجسيد فينيقيا مزودا بمعلومات عن التاريخ، والمدن، والاقتصاد، واللغة، والأدب، والدين، والتوسع التجاري.

هذا الكتاب الغني بالتوضيحات يحتوي على صور لمصنوعات يدوية وحفريات فينيقية، بالإضافة إلى العديد من الخرائط والرسومات. بخلاف الأعمال الأخرى التي عاملت الحضارة الفينيقية كظاهرة من العصر الحديدي القديم. المؤلف يركز على استمرارية التقاليد التي ميزت التاريخ الفينيقي في فترة زمنية تزيد على ١٢٠٠ عاما، منذ بداية العصر البرونزي المتأخر (١٥٠٠ ق.م) حين ظهرت المدن الفينيقية، حتى بداية العصر الهلنستي (٣٠٠ ق.م). هذا الكتاب يقدم رؤية شاملة وموحدة لحضارة متكونة من العديد من المعلومات التاريخية والجغرافية المتباينة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا. (من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

أسرة جريدة الفنون

خالد القطمة: تجاهلتم حقوقي الأدبية

تحية وسلاما وتهنئة صادقة بصدور الـ «فنون»، شهادة على عمل متقن ليس غريبا عنكم.

قرأت العدد الأول ولفتني كثير فيه، من هذا الكثير تحقيق الزميل الأستاذ عماد النويري عن السينما في الكويت (الصفحتان ٥٠ و٥١). ولاحظت أن التوطئة لتاريخ دخول السينما الكويت مأخوذة بالكامل عن الدراسة القيمة التي نشرها المخرج المبدع الأستاذ خالد الصديق في الجزء الثالث من كتابنا «الثقافة في الكويت»، وبالتحديد في الصفحتين ٩٨٦ و٩٨٧ من الكتاب المذكور.

كنت أتمنى مهنيا، لو أشار الزميل الكريم إلى المصدر وصاحب المقالة لأن ذلك حق له ولنا أرجو ألا يغفله لو رجع إلى كتابنا مرة أخرى.

مع فائق الاحترام

محمد خالد القطمة

المدير العام لدار سعاد الصباح

للنشر والتوزيع - الكويت

النويري يرد: تاريخ السينما الكويتية حق مُشاع

إشارة إلى الخطاب الموجه لكم من السيد خالد القطمة بتاريخ ٢٠٠١/٢/٥ بخصوص موضوع (السينما في الكويت) المنشور في العدد الأول من مجلتكم الموقرة (ص ٥٠ و٥١) برجاء العلم:

أولا: إن التوطئة لتاريخ دخول السينما إلى الكويت هي في النهاية مجرد حوادث وتواريخ وأرقام وهي حق مُشاع لمن يريد البحث والتسجيل والاطلاع.

ثانيا: ما تحدث عنه المخرج خالد الصديق وما يمثل آراءه ووجهة نظره (وكل ذلك ملكه) أسند إليه ويعني ذلك أننا لم نتعد على حقوق ليست لنا.

ثالثا: إن التوطئة التاريخية التي أشار إليها السيد خالد القطمة هي أصلا عبارة عن جزء من حديث مطول أجري مع الإعلامي والفنان محمد ناصر السنعوسي العام ١٩٨٢، وقد نشرت أجزاء من هذا الحديث (ما يتعلق بالجوانب التاريخية) خلال العقدين الأخيرين في الكثير من المقالات والموضوعات التي تناولت تاريخ السينما في الكويت، وكان منها موضوعات لي نشرت في جريدة القبس ومجلتي العربي والكويت.

رابعا: إننا نقدر غيرة السيد القطمة على جهد المؤسسة التي يعمل بها، كما نشكره على جهده الكبير في التوثيق للثقافة في الكويت من خلال الكتاب المرجعي (الثقافة في الكويت) ونؤكد له أن عدم الإشارة إلى الكتاب لم يكن عن سابق قصد.

إذ أشكر لكم الاهتمام

أتمنى لكم وللمجلة كل توفيق ونجاح في رحلة صناعة مطبوعة جديرة بالقراءة وأيضا جديرة بالاحترام.

عماد النويري

متميزة الشكل والمضمون

إن اهتمام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بإصدار «جريدة الفنون» المتميزة إنما يبرز مدى اهتمام المجلس بالفن ويظهر الدور الإيجابي له في دعم ورعاية الحركة الثقافية والفنية بدولة الكويت وأهمية تفاعلها مع التراث الحضاري العربي ككل.

لقد سعدت بإصدار «فنون» وزاد سعادتي ذلك الجهد الكبير المبذول من هيئة التحرير وحرصهم الشديد على أن تكون متميزة الشكل والمضمون.

أهنئكم وأهنئ نفسي بصدور جريدة الفنون.

فعلى بركة الله.

وإلى الأمام...

غازي أنعيم

قطر

جميلة الشكل

أحييكم أطيب تحية ويسعدني أن أهنئكم باختيار دولة الكويت (لؤلؤة الخليج) عاصمة للثقافة العربية للعام ٢٠٠١، كما يسعدني أيضا أن أهنئكم بصدور جريدة «الفنون» التي استطعت بالأمس فقط أن أعثر على نسخة منها بعد محاولات كثيرة مضنية.

لقد خرجت بعد تصفح هذه الجريدة الوليدة بانطباع جيد يليق بها، خاصة أنها تسد فراغا كبيرا لأنها تجمع بشكل غير مسبوق كل الفنون في كبسولة واحدة جميلة الشكل لذيذة المذاق، هادفة بذلك إلى الارتفاع بالمستوى الثقافي والفني العربي إلى آفاق جديدة من المعرفة الموضوعية الشاملة بالفنون جميعا على المستوى المحلي والعربي والعالمي.

وكما أعجبتني موضوعات الجريدة فقد أعجبت أيضا بشكل الجريدة ونوع ورقها وصورها وإخراجها البديع، متمنيا لها التقدم والازدهار، وتلبية لدعوتكم الكريمة إلى جميع الأقلام بالمشاركة بالكتابة فيها، فيسعدني ويشرفني أن أنضم إلى ركب المساهمين بالكتابة فيها، وسأرسل لكم قريبا بإذن الله أول إسهام لي في جريدة «الفنون».

دكتور أنيس فهمي

مصر

المحرر:

نشكرك على رسالتك الرقيقة، ونرحب بكل مساهماتك، ونحن على ثقة أنها ستثري «الفنون»، وتزيد من تألقها. مؤكدين لك ولكل قراء الفنون، أننا نفتح ذراعينا لتقبل أي مساهمات تصب في مجال توجه الجريدة الرئيس، وتكون جديرة بالنشر.

لماذا لا تصل الفنون إلى السعودية؟

إلى القائمين على جريدة الفنون أرسل لكم أجمل تحية

اطلعت على جريدة الفنون الجديدة وكانت بحق نافذة ستسهم في بلورة الكويت ٢٠٠١ بما فيها من جهد واضح وعطاء بناء نأمل أن تصل إلينا في السعودية هذه الوجبة الفنية ثرية الطرح وليس الأمر بمستغرب على رجالات الكويت.

فهد المصبح

الدمام

المحرر:

نشكر لك اهتمامك بجريدة «الفنون» ومتابعتك لها، ونعدك أنت وكل قرائنا، بالاستمرار في التطوير والإجادة، وبشأن وصول جريدة «الفنون» إلى السعودية، فقد أرسل الموزع المعتمد للجريدة خطابا للسلطات المسؤولة بهذا الأمر، والمتبقي هو مجرد إجراءات روتينية بسيطة، وانتظر الفنون في السعودية قريبا، إن شاء الله.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إضافة غنية

تلقينا بامتنان مطبوعتكم الجديدة «جريدة الفنون»، التي تحتوي على الكم الهائل من المعلومات والبحوث الثقافية والفنية الجادة التي تكون بلا شك إضافة غنية إلى مجالات الفكر والأدب والثقافة وهي جديرة بالاهتمام والاعتزاز.

أتمنى أن تشارك المولودة المباركة «الفنون» في بناء اللحمة المعرفية والثقافية والفنية وتعزيز العلاقات الثنائية بين البلدين الشقيقين الجارين دولة الكويت والجمهورية الإسلامية الإيرانية.

وإني إذ أهنئكم وأبارك لكم خطاكم، أتمنى لكم دوم التوفيق والسؤدد ولجريدتكم الغراء عمرا مديدا حافلا بالعطاء والإبداع.

حسن محمد خاكرند

المستشار الثقافي لسفارة الجمهورية الإسلامية الإيرانية

«الفنون»... حدث القرن

تحية خضراء،

أولا، أقدم لكم التهاني الحارة بمناسبة صدور «جريدة الفنون»، التي كانت بالنسبة إلي، وبالنسبة إلى كل المهتمين بالفن عندنا، أهم حدث يدشن بداية السنة والألفية الجديدتين على مستوى الوطن العربي الكبير بخاصة. ذلك أن جريدتكم التي عبرت عن كفاية مادتها وأناقة إخراجها، ستغطي الفراغ المهول المتعلق بمسألة الفنون والنشر، وهو الفراغ الذي تعاني منه جل البلاد العربية... فهنيئا لنا جميعا في الوطن العربي بهذا النصر الفني والثقافي... وهنيئا لنا جميعا بتتويج الكويت عاصمة للثقافة والفنون.

بنيونس عميروش

المغرب

دورية عملاقة

ما أجمل أن نتحدث عن المثل، وعن الثقافة العربية الصادقة، وما أجمل أن نتحدث عن المنهل العذب لكلمات كالدرر منثورة، وما أجمل أن نتحدث عن نخلة عربية أصيلة تجود مع مطلع كل شهر بما لذ وطاب من الثمار اليافعة، وما أجمل أن نتحدث عن قافلة من الفنانين والنقاد والكتّاب والمبدعين تطوف بنا في كل بستان نمر عليه، ولؤلؤ براق من كل محيط تبحر فيه.

لكن الأجمل من ذلك كله أن نراه مجسدا في دورية جديدة ولدت عملاقة وأصبحت من أنجح الدوريات الفنية العربية على الإطلاق، وأحبها إلى عقل وقلب كل قارئ وفنان عربي، إنها (جريدة الفنون) التي شعرنا عند تجوالنا بمحتويات عددها الأول بأننا نعيش ساعة من ساعات الصفاء حينما تنقشع الغواشي عن القلب وتجلي البصيرة، فنرى كل شيء بوضوح، وتبدو لنا الدنيا بحجمها الحقيقي الجميل وقيمتها الحقيقية السامية.

ولا نملك إلا أن نحني هاماتنا إجلالا وتقديرا لكل القيمين عليها وهيئة تحريرها الموقرة التي تشرف - كما نشرف نحن بإدارتكم الكريمة لها - متمنين لكم دوام التقدم والنجاح.

ويشرفنا أن نشارك معكم بقلمنا ورؤيتنا في أداء هذه الرسالة النبيلة، ونبدأ بإرسال باكورة إنتاجنا إليكم وهو مقال في مجال النقد الفني التشكيلي وقد كتبته خصيصا لجريدتنا الفيحاء (جريدة الفنون) الغراء، راجيا أن ينال رضاكم واهتمامكم، ويحظى بالنشر على صفحاتها.

وتفضلوا بقبول وافر التقدير والاحترام،

أ.د. نبيل سليم علي

مصر

المحرر:

د. نبيل نشكر لك هذا الإطراء، ونعدك بالمزيد في الأعداد القادمة.

ونرحب كل الترحيب بمساهمة قلمك الجميل في الكتابة للفنون، وسيأخذ موضوعك طريقه للنشر، وفق الخطة التي أعدتها هيئة التحرير.

فراشة ملونة

يفرحني كثيرا أن أهنئكم بإعجاب على هذه الفراشة الملونة الجميلة (جريدة الفنون) التي أضفتموها إلى كل إنجازاتكم الأخرى، الخاصة بالإصدارات الثقافية الكويتية للقارئ العربي، هي الإنجازات والعناوين الثقافية المتميزة التي ظلت تحظى بحضورها الأساسي والفعال في المشهد الثقافي العربي: من مجلة العربي الرائدة إلى هذا القوس الملون (جريدة الفنون)، الذي انضاف إلى وقتنا وإلى سمائنا المكدرة بالتفاهة والغيوم، راجين له المزيد من التوقد والتألق والعمق الضروري، كي يكون جديرا بطموحكم الثقافي والمعرفي والجمالي العربي والكوني في آخر المطاف.

بوجمعة العوفي

المملكة المغربية

كلمة التحرير

يبدو أن مراحل التاريخ البشري واحدة، وأن سلم التغير الاجتماعي ينسحب على عموم شعوب الأرض بشكل أو بآخر، وبدرجة أو بأخرى، وخلال فترات زمنية متتالية، وأن ما يجري اليوم في السويد أو أمستردام أو في أتاوا في كندا، هو بالضرورة ما سيجري في مدريد والقاهرة وصنعاء ونواكشوط لاحقا، مع الأخذ بعين الاعتبار تاريخ وخصائص وأجواء وطبيعة كل شعب. وهكذا، فإن المراحل الاجتماعية لشكل وتطور الأسرة الإنسانية واحدة، بدءا بإنسان الكهوف، مرورا بالمجتمعات البدائية، ومجتمعات الاستقرار حول الأنهار والرعي والإقطاع، وصولا إلى مجتمعات ما بعد الثورة الصناعية، وحتى وقتنا الراهن.

الأسرة الكبيرة، التي تحوي وتؤوي تحت سقفها أكثر من جيل واحد، انتهت منذ عهود في مجتمعات، أصبحت ذكرى، وتفككت منذ عقود في مجتمعات أخرى، وهي في طريقها إلى التشظي والاندثار في مجتمعات أخرى. وحدها الأسرة النووية الصغيرة هي الماثلة الآن، وهي التي سينتهي إليها الوضع الأسري في أي مجتمع من المجتمعات البشرية، أيا كان موقعه الجغرافي، وجذره الحضاري، وقناعاته الحياتية.. هي حتمية التطور التاريخي البشري لابد أن تزحف على الجميع، وتطبع بختمها كل مجتمع من مجتمعات الأرض!

إن الأسرة في القرن الواحد والعشرين، هي أسرة صغيرة، لا يتجاوز عدد أفرادها على أحسن تقدير الأربعة: أم وأب وطفلان. لذا، فإن سرعة الحياة التي نحيا، وطبيعة تغييراتها، وتعقيداتها هي التي تشم لحظات يومنا بميسمها القاسي، ووحدها تفرض علينا ما نعتاش به، ونتعايش معه!

إنسان القرن الواحد والعشرين، هو ذاك الذي خرب القرن العشرين روحه، وأدمى بحروبه الوحشية وعيه، وترك عليه ندوبا وجروحا كثيرة، ظلت وستظل ترافقه لقرون قادمة. آلة الموت والدمار التي تفنن إنسان القرن العشرين في اختراعها وتغذية تجاربها على بني البشر، جعلت منه وحشا لا يتوانى عن توزيع ونشر الموت على بني جنسه، ودون أن يرف له جفن!

الفن في القرن العشرين، عاش تحولاته وطفراته الأكبر، سواء على مستوى الفن التشكيلي، أو المسرح، أو الشعر والقصة القصيرة والرواية والسينما والغناء والاستعراض. وأبداً، وعلى الرغم من كل شيء بقي الفن وسيبقى المعادل الموضوعي الأهم لحياة بني البشر، بل إن الحاجة إليه زادت وتضخمت، وبما يوازي الرعب الذي جعل يلاحق ويهدد الإنسان، وأينما كان!

الرواية، برزت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتحتل مكانة متميزة ومتفردة في عالم فنون القرن العشرين، مكانة رفيعة تكاد تكون متماثلة الخصائص في كل المجتمعات. وربما، مرد ذلك هو جزع وقلق إنسان القرن العشرين، وسرعة الجنون التي تلاحقه وتهدده في كل دقائق حياته.. ربما كانت هذه المسببات مجتمعة هي التي دفعت به لأن ينشد خلاصه اللحظي، يبحث عن لحظة صفاء خالصة، يبتعد عن قسوة وضوضاء ورطانة الواقع، يختلي برواية، ويتابع بسلام على صفحاتها حيوات أناس يتعرف عليهم ويعرفهم، بينما هو جالس في مقعده، أو متمدد في فراشه.

ما أعطى الرواية تميزها الكبير، هو قدرتها اللامحدودة على الغوص في عوالم أبطالها، وتصوير أي بيئة، ومهما كانت خاصة، دونما قيود أو حواجز، وبالتالي بث التجربة البشرية الخاصة لتكون تجربة عامة، ولتعطي لإنسان القرنين العشرين والواحد والعشرين الإحساس باكتشافه الخاص، وامتداد تجربته الذاتية، وبالتالي امتداد حياته، بعيدا عن أي خطر ماحق قد يقضي عليه، وهكذا فإن كل رواية جديدة إنما تقدم لقارئها مغامرة جديدة ودونما مخاطرة!

في عالمنا العربي، وكما هي المقولة عبر عهود: الشعر ديوان العرب. كان هو ولم يزل، ملامح وقسمات الإنسان العربي تطرب لسماع شاعر يهدر بقصيدته وصوره البلاغية الملونة، بينما الآخر يستمع له عائشا تلك الصور، ومرددا معها.. هكذا كان الشعر لسان حال المشافهة والبساطة، وهكذا لم يزل يطرب الكثير. أن تستمع وتشاهد محمود درويش يلقي قصائده. فذاك شعور مختلف عن قراءة ديوان لمحمود درويش، أن تتسمر مأخوذا بعالم مظفر النواب الشعري، وصوره البلاغية الملتهبة، فذاك أيسر بكثير من قراءة شعره والتلذذ به.. الشعر ديوان العرب، والحاضر المتغطرس لتجمعاتهم. ولكن الرواية شيء آخر!

الرواية، امتداد في الزمان والمكان والتجربة الحياتية لكل منا. نسمع القصيدة ونهتز طربا لها وقد نحفظ بيتا منها نردده وأنفسنا، لكن الرواية، هي الدبيب المغري لما تحت جلودنا، وهي لا تنفك تكون قراءة جديدة لواقعنا الذي نعيش، واقعنا بمعناه الإنساني الرحب، واقعنا ونحن نعيش عصرا عالميا رهيبا بتعقيداته، ونعيش أياما عربية مربكة وكالحة وربما بائسة جدا. الرواية هي الإرث الإنساني الذي يتيح لنا التوحد مع دوستويفسكي ومارسيل بروست وهمنغواي وهرمان ملفيل وماركيز ومحفوظ والتكرلي، وغيرهم كثير!

الرواية - الفن، هي الفسحة الأجمل للحظة متعة راعشة، تكاد غيوم واقعنا الداكنة تحجبها ولكنها لن تستطيع، وأبدا سيبقى الفن الأصيل والمبدع إلى جانب الإنسان، ما بقي الإنسان!

إلى لقاء!

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون
الأخيرة

رسم و قصيدة

مهدي محمد علي و عادل الكندري

تدريبات للنظر!

ليس ما يظهرُ الآن في الأفقِ
شمسٌ تغيبْ
إنما هو حُكمٌ تكرر منذ سنينَ
بأن النخيلَ بعيدْ!

ليس ما يتقدَّم نحوي إهابُ
صديقْ
إنها صدفةٌ
مثل ذاكَ الصديقْ!

زهرةُ الباميا، تألقتِ اليومَ
بضعَ سويعاتٍ
ثم أتى نومها
صفرةُ لاتُبارى
وباطنُها أرجوانْ!

كيف تبدو الصبيَّةُ قادمةً عن
شمالي
على أرضِ هذا الرصيفِ
على بُعدِ مترينِ؟!
كيف ستبدو إذا ناصفَتْ سيرَها
بين عيني ويُسرايَ؟!
كيف إذا ابتعدتْ نحو مترينِ،
نحو اليمين الذي فيه عيناي في إثرها؟!
كيف تبدو إذا التَفَتَتْ وهي تبعدُ؟!
أو إنْ هي ابتعدتْ شبحاً
تحت فيضٍ من النورِ؟!
أو تحتَ جنحِ الظلامْ؟!

كيف أبدو مع الشمسِ وهي تغيبُ؟!
كيف أبدو مع النخلِ وهو بعيدٌ؟!
كيف ألقى الصديقَ مصادفةً؟!
كيف أكتبُها:
زهرةُ الباميا،
وكيف أحقّقُ صفرتَها
ثم باطنَها الأرجوانْ؟!

آه، كيف أرى شبحاً للصبيةِ
ما عاد في متناولِ عينيٍّ
بلَ متناول بيتٍ من الشِّعْرِ
لا يرتدي غيرَ أشباحِه
شمسُ أفقٍ تغيبُ
وحُلْمُ كما النخلِ
أو صدفةٌ كصديقْ
صفرةٌ مثلما زهرةِ الباميا،
وباطنُها أرجوانْ!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com